This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

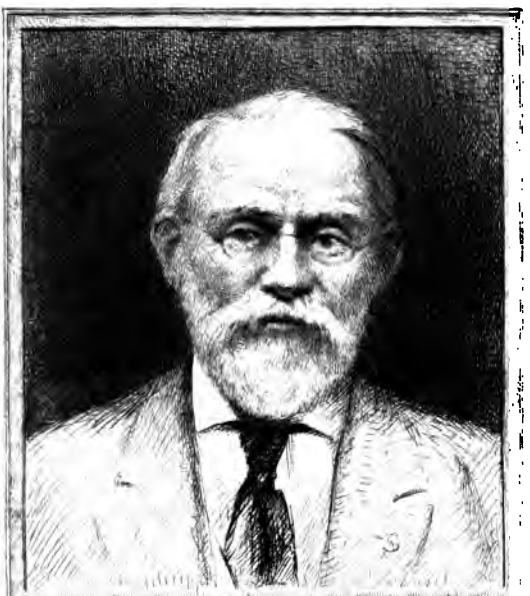
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

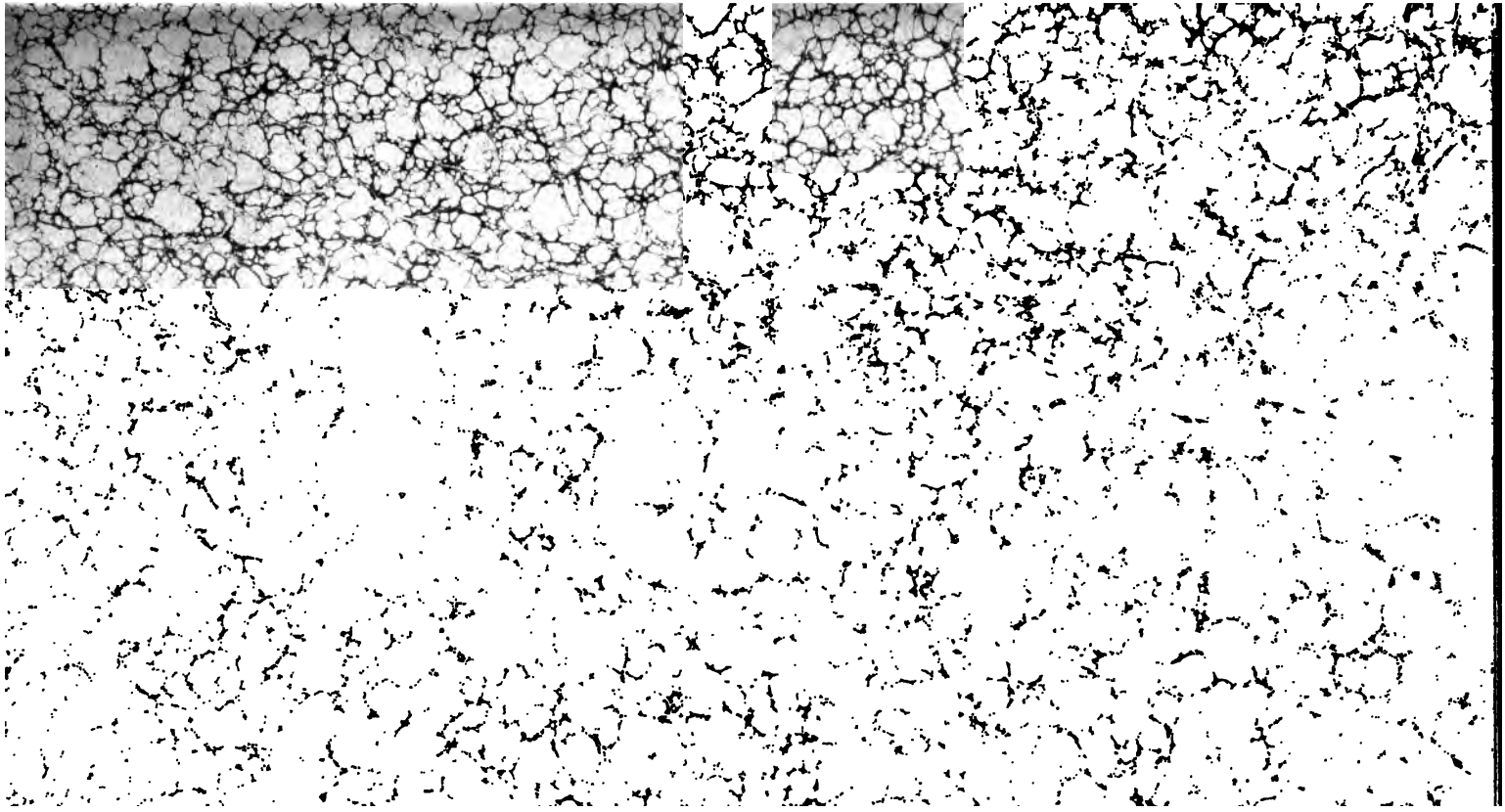
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

RESEARCH
COPY

B 989,491



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



Music

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

Siebzehnter Band.

Enthaltend die Hefte 65, 66, 67, 68.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1835.

Transfer to Music 4-16-25

Inhalt

des

siebzehnten Bandes der *Cäcilia*.

Heft 65.

Auflösung der auf S. 144 des 62. Heftes ausgestellten Räthselkanons des Herrn *Braun*; von *Gfr. Weber*. S. 1.

Drei Räthselkanons, von *C. A. Braun*. S. 12.

Ueber den Einfluss des modernen Klavierspiels auf musikalische Bildung; von Prof. *C. Berg*. S. 13.

Le musicien lit peu etc. Beschluss. S. 26.

Lückenbüsser. An die Sängerinnen *A. Z.* S. 39.

Recensionen:

Die eherne Schlange. Vokal-Oratorium für Männerstimmen, von *C. Löwe*; angez. von *S.* S. 40.

Missa, auctore *J. B. van Bree*; angez. von *Gfr. Weber*. S. 45.

Le Pré aux clercs, der Zweikampf, Clavierauszug. — Le Pré etc., Ouverture et airs arrangés pour le Pianof. par *Ch. Rummel*, mit einem Vorwort der *Red.*; angez. von Dr. *Aab*. S. 46.

Gustave, der Maskenball, von *D. F. E. Auber*, Clavierauszug, von *Jos. Rummel*. — Gustave etc. Ouverture et airs arrangés p. le Pianof.; — Gustav etc. besonderes Textbuch; rec. von *Aab*. S. 47.

I.) Méthode de Violoncelle, par *J. J. F. Dotzauer*. — II.) Violoncellschule, für den ersten Unterricht; von *Ebend.* — III.) Vingt exercices pour le Violoncelle; par *Jos. Merk*. Oeuv. 11. — IV.) Sechs Rondinos, für Violoncell und Pianoforte; von *J. J. F. Dotzauer*; rec. von *d. Rd.* S. 51.

Die Fürstin von Granada, Zauberoper, von *J. G. Lobe*. I.) Partitur. — II.) Clavierauszug. — III.) Textbuch. — IV.) Illuminirte Zeichnungen der Decorationen, Costüme etc. — V.) Ouverture zu 4 Händen für das Pianoforte. S. 56.

I. u. II.) Religiöse Gesänge; von *Ernst Richter*. Op. 7 u. 8. — III.) Tafellieder für Männerstimmen; *von Ebend.* Op. 4. — IV.) Fünf Lieder für 4 Männerstimmen; von *B. E. Philipp*; rec. von *Kahlert*. S. 60.

Grand Sonate élégique, pour le Pianoforte; par *C. Löwe*; rec. von *K. Stein*. S. 64.

Vorspiele für die Orgel von *G. J. Weiss*; rec. von Dr. *Heinroth*. S. 65.

Rondo pour le Piano par *F. Kalkbrenner*. Op. 116. Rec. von *Aab*. S. 66.

B. E. Philipp. I. u. II.) Divertissements pour le Pianof. à 4 mains. — III.) Trois Romances pour le Pianof. — IV.) Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen. — V.) Rondeau elégiaque, pour le Pianof. Op. 10. Rec. von *Kahlert*. S. 67.

Anfrage, Gregorianische Hymnen-Melodieen betreffend, von Dr. *F. J. Friedemann*. S. 71.

Rotterdam, v. 16. Sept. 1834.

Heft 66.

Ueber Ventilhorn und Ventiltrompete mit drei Ventilen; von *Gfr. Weber*. S. 73.

Recensionen: S. 106.

Neue häusliche Andachten, von *G. W. Fink*; angez. von *Gfr. Weber*. S. 106.

Die Weihe der Töne, IV. Symphonie, von *Spohr*, Partitur; angez. von *August Kahlert*. S. 106. — arrangirt für Pianof. zu 4 Händen von *Czerny*; angez. von *Dr. Zyx*. S. 115.

Fortunat mit Säckel und Wünschhütlein, Mährchenoper, von *Schnyder-Wartensee*, Clavierauszug; — Ouvert. für Pianof. zu 4 H.; — desgl. für Pianof. mit Violin ad lib.; angez. von *Dr. Zyx*. S. 116.

Lieder aus Italien, von *Alexander* und *Banck*; rec. von *Dr. Aab*. S. 117.

Psalm 130, von *Carl Mosché*; angez. von *d. Rd.* S. 118.

Museum für Orgelspieler; rec. von *d. Rd.* S. 118.

Orgelarchiv, von *Becker* und *Ritter*; rec. von *d. Rd.* S. 121.

Nachspiele für die Orgel, von *Rinck*; rec. von *GW.* S. 121.

Pianoforteschule, von *Knorr*; rec. von *Dr. Zyx*. S. 122.

Anweisung des Fingersatzes bei Doppelscalen für das Pianoforte, von *Zenker*; rec. von *d. Rd.* S. 125.

Anleitung zum Gebrauche des Handleiters, von *Fischhof*; rec. von *Dr. Aab*. S. 124.

Etudes pour le Pianof. par *Hummel;* rec. von *Dr. Aab.* S. 125.
Etudes pour Pianof. par *A. Schmitt.* Liv. 13; rec. von *Rinck.* S. 127.
Etudes pour Pianof. par *H. J. Bertini*, op. 29 et 32; rec. von *Dr. Aab.* S. 127.
Compositions brillantes de *Herz*, Cah. 7–9; angez. von *Dr. Zyx* und *d. Rd.* S. 128.
Grand Rondo p. Pianof. von *Hummel;* angez. von *Dr. Zyx.* S. 129.
Grande Fantaisie et Var. pour Pianof. par *Sigism. Thalberg.* Op. 12; angez. von *Dr. Zyx.* S. 129.
Ouvertures arrangées pour deux Pianof. à huit mains; rec. von *d. Rd.* S. 131.
Quatuors Nr. 9 et 10, pour Pianof., V., A. et Vc. von *Lenss;* rec. von *Aug. Kahlert.* S. 132.
Neujahrgeschenk, Fantasie f. Pianof. von *Czerny.* — Dernier soupir de Herold, Variations pour Pianof. par *Czerny.* — Variations pour Pf. par *Herz.* — La Coequette, p. Pianof par *Herz.* — Rondo f. Pf. von *Moschelles.* — Variations p. Pf. par *Fr. Hünten.* — La Folle, Romance variée, par *L. Spamer;* — sämmtlich angez. von *Dr. Zyx.* S. 135.
Deux Polonaises p. le Pf.; composées par *Ign. Kill;* — Rondino Nr. 1. – Nr. 2. – Nr. 3; von *Ebend.;* — Introduction et Rondino von *Ebend.;* — angez. von *d. Rd.* S. 138.
Tägliche Studien für Pf.; von *Czerny;* rec. von *Dr. Zyx.* S. 139.
Der Weg zum Himmelreich geht durch die Sünde; mitgetheilt von *Grosheim.* S. 142.
Zur Berichtigung der auf S. 1 flg. vorstehenden Auflösung des 4. Räthselkanons von *Braun;* von *GW.* S. 143.

Heft 67.

Ueber katholischen Kirchengesang; von Prof. Dr. *Deycks.* S. 145.
Le musicien lit peu etc., Beschluss; von Dr. *G. Grosheim.* S. 160.
Beym Durchlesen einer Beurtheilung meiner ästhetischen Versuche u. s. w.; von Dr. *Grosheim.* S. 179.
Ueber das Fantasiren; von *C. B. v. Miltitz.* S. 180.
Recensionen, S. 189.
Herz, Second thême orig. av. Introd. et Variat. p. Pianof, Op. 81; — Les rivales, Deux mélodies variées p. Pianof. Op. 80. Nr. 1 et 2; rec. von Dr. *Aab,* S. 189.
Ries, grosse Festouverture; rec. vom Prof. *J. Fröhlich,* S. 102.

Carafa, La Prison d'Edimbourg, Opéra, Clavierauszug, einzelne Nummern und Textbuch; angez. von Dr. *Zyx*. S. 200.

Auber, Lestocq, Opéra, Clavierauszug, einzelne Nummern, Textbuch, und die Ouvertüre zu 4 Händen; angez. von Dr. *Aab*. S. 200.

Czerny, le Pianiste au Salon, Cah. 14, 15; angez. von Dr. *Aab*. S. 204.

Ganz, M., grand Trio pour Vl., Alto et Vcllc; angez. von Dr. *Zyx*. S. 204.

Tennstedt, sechs Lieder mit Pianof.; angez. von Dr. *Zyx*. S. 205.

Reliquie aus den Zeiten der *vorenden Lüde;* von *G*. S. 206.

Komische Oper in Paris: Le Portefaix, Oper von *Gomis*. S. 211.

Heft 68.

Allerlei über den Standpunct der heutigen Musik; von *J. Fesky*. S. 217.

Späne. S. 232.

Ueber die verschiedene Beschaffenheit des Klanges eines Instrumentes, je nachdem es von verschiedenen Spielern behandelt wird. Schreiben an Gfr. Weber; von *Schwinning*. S. 233.

Erläuterung dazu, von *Gfr. Weber*. S. 254.

Recensionen:

Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt von *H. F. Mannstein;* rec. von *Gfr. Weber*. S. 257.

Les soirées musicales, von Rossini; rec. von *GW*. S. 274.

The germ of fine Pianoforte Playing, von *J. D. Rohlfs;* rec. von *Gfr. Weber*. S. 276.

Cours d'éducation pour le Pianoforté, par *Chr. Rummel*; rec. von Dr. *Zyx*. S. 282.

Sechs Gesänge, von *Carl Banck*. Op. 7; rec. von *Aug. Kahlert*. S. 283.

Ave Maria, — Regina coeli, — Salve regina, — Pater noster, — Salve mundi domina, — von *Gordigiani*; rec. von *GW*. S. 285.

Divertissement pour Violoncelle et Piano, von *Moriz Ganz;* rec. von *GW*. S. 286.

Das grosse Musik- und Sängerfest in Mainz zum Besten des Gutenbergdenkmals; berichtet von *M. G. Fr.* in *H*. S. 287.

Druckfehler im 17. Bande.

Auf Tabelle I zur Seite 84 ist am Ende der zweiten Notenzeile das # vor $\overline{\overline{c}}$ auszulöschen, — und eben so am Ende der vierten.

Auf Tabelle II zur Seite 85, statt: Gamme für Trompetende Horn, soll es heissen: für Trompete oder Horn.

Seite 101, im Aufsatze über Ventilhorn, ist, im ersten Absatze des § 22, statt c, cis, cis, cis, c, c, d, überall zu setzen $\overline{c}$, $\overline{cis}$, $\overline{cis}$, $\overline{c}$, $\overline{c}$, $\overline{d}$.

S. 139, Z. 4, v. u., statt *horribile dicta*, zu lesen *dictu*.

S. 275, in der Recension der Soirées musicales von Rossini, Z. 9 v. u., ist, — statt *A*-dur zu lesen *A due*.

Bemerkung für die Herren

Buchbinder

beim Einbinden des siebzehnten Bandes.

Der siebzehnte Band besteht aus den Heften 65, 66, 67, 68.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 65, 66, 67, und 68, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 22 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, wenn man will, die, mit den Signaturen A bis F versehenen, Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen auf welchem Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 68. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum sechzehnten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

F. HÉROLD.

Auflösung

der auf S. 144 des 62. Heftes ausgestellten

Räthselkanons

des

Herrn *Braun*,

königl. Schwedischen Musikdirectors und Mitgliedes der Akademie in Stockholm.

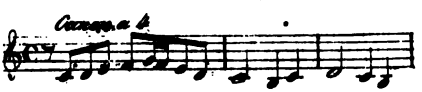
Vorbemerkung.

Herr Musikdirector *Braun* hat, indem er die Auflösungen seiner Aufgaben nur im Resultate einsandte, die Erklärung derselben mir aufgetragen; welcher Aufgabe ich mich nachstehend zu entledigen bemüht bin.

Gfr. W.

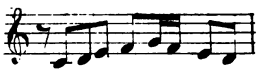
Erster Räthselkanon.

Die erste Aufgabe war folgende:



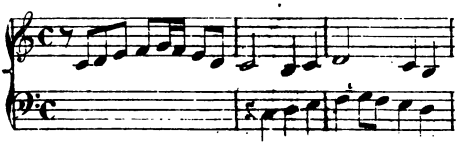
Dieses Subject lässt sich in der Art kanonisch behandeln, dass, nachdem die erste Stimme, (welche wir *A* nennen wollen, und welche die Kanonisten

auch wohl den Führer, oder *Dux*, zu nennen pflegen), den ersten Tact vorgetragen hat und während sie die zwei folgenden Tacte vorträgt, eine zweite Stimme, (welche *B* heissen mag, der Gefährte oder *comes*,) den Gesang dieses ersten Tactes



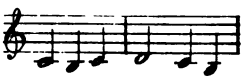
in verlängerter Bewegung (*per augmentationem*), — also zu zwei Tacten ausgedehnt,

in der tieferen Oktave vorträgt:

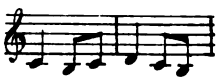


Indem sodann die Stimme *A*, nach Vollendung der drei Tacte, aus welchen das Subject im Ganzen besteht, zur Wiederholung des ersten Tactes desselben zurückkehrt,

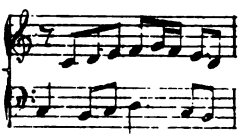
trägt die Stimme *B* die zwei letzten Tacte der Stimme *A*



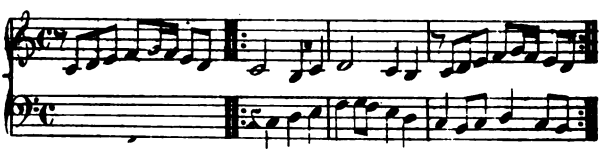
in verkürzter Bewegung, *per diminutionem*, also beide in Einen Tact zusammengekürzt



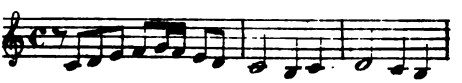
vor; welches folgendermasen zusammen klingt:



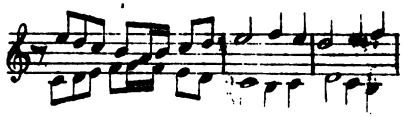
Auf diese Weise haben wir bis jetzt folgenden Kanon gewonnen



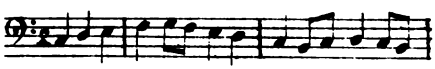
Nun gibt es sich aber, dass sich der Stimme *A*, dem *Dux*,



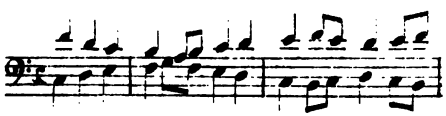
auch noch eine gleichzeitige, sich ihm beständig entgegenbewegende Stimme (*motu contrario*) beigeben lässt,



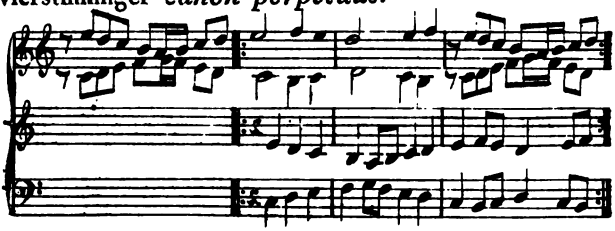
und dem *Comes*



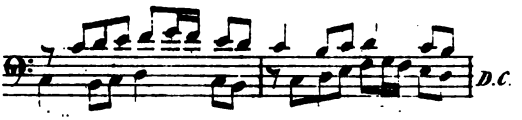
eine eben solche;



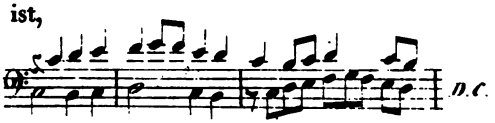
und so entsteht denn nachstehender, von Herrn Musik-Director *Braun* uns als Auflösung eingesendeter, vierstimmiger *canon perpetuus.*



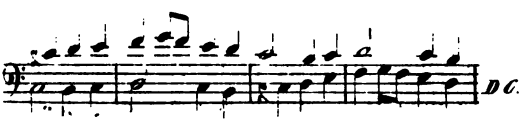
Mindergeübte will ich übrigens hier darauf aufmerksam machen, dass der ganze Kanon im Grunde auf dem einfachen Sätzchen beruht:



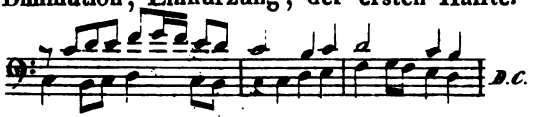
von welchem nur die zweite Hälfte augmentirt, gedehnt ist,



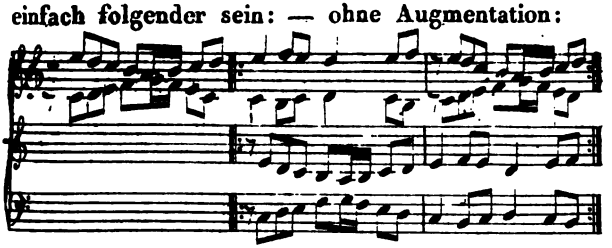
— oder auf dem Sätzchen



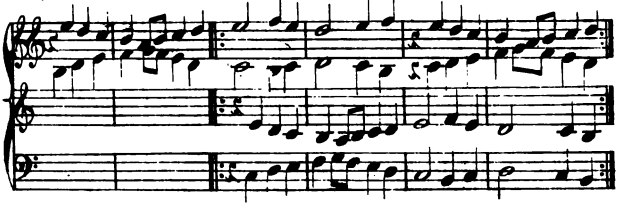
mit Diminution, Einkürzung, der ersten Hälfte.



Ohne solche Veränderung würde der Kanon ganz einfach folgender sein: — ohne Augmentation:

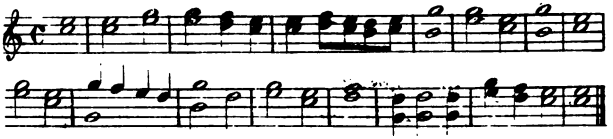


oder ohne Diminution:

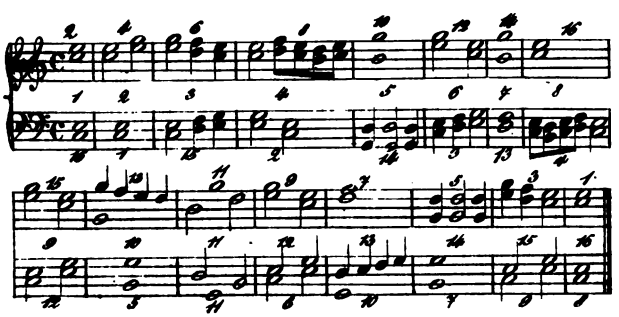


Zweiter Räthselkanon.

Die zweite Aufgabe war folgende:



Die vom Herrn Verfasser selbst gegebene Auflösung ist folgende: „Der erste Tact des Basses ent„steht aus dem sechzehnten der Melodie, der zweite „aus dem ersten der Melodie, der dritte aus dem „fünfzehnten, der vierte aus dem zweiten, der fünfte „aus dem vierzehnten, der sechste aus dem dritten „u. s. w., und Alles krebsgängig."

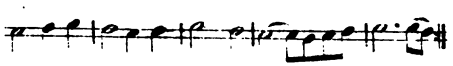


Der solchergestalt entstehende vierstimmige Satz ist demnach allerdings ein Kanon in dem Sinne, dass der *Comes* (die beiden Unterstimmen) alle wirklich ganz identisch aus der Melodie des *Dux* bestehen, nur aber in ganz zerstückeltem und umhergeworfenem, und noch obendrein von hinten nach vorn gekehrtem Zustande. Durch die über der Oberstimme und unter der Unterstimme beigesetzten Ziffern habe ich die Anschaulichkeit der Ordnungsfolge des Hin- und Herspringens aus einem Tacte in einen Anderen zu erleichtern gesucht. — (Die Sprünge werden an den in unseren früheren Heften erinnerten flohgängigen Kanon erinnern» Bd. I, Heft 3, S. 265).

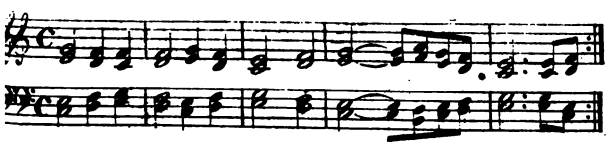
Uebrigens wird man, beim Anhören des gegenwärtigen Kanons, wohl noch weit weniger als bei jenem, die Künstlichkeit erkennen, empfinden und dem Componisten verdanken; und die Aufgabe hat demnach nur allein als Räthsel und nicht als Kunstwerk gelten sollen.

Dritter Räthselkanon.

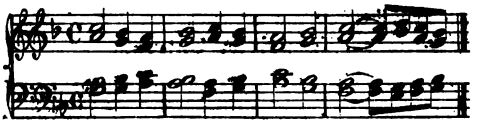
Die dritte Aufgabe war folgende:



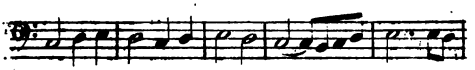
Die vom Herrn Verfasser eingesendete Auflösung ist folgende:



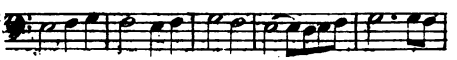
Das Blatt umgekehrt und im Spiegel gelesen:



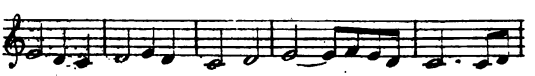
Das Sätzchen kann insofern ein Kanon genannt werden, als der durch die Aufgabe angedeuteten Bassstimme



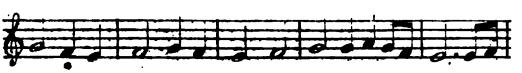
sich drei höhere Stimmen beifügen lassen, deren eine überall dieselbe Melodie, nur um eine Terz höher, vorträgt,



— dann eine dritte, ebenfalls in der Terz (Doppelterz oder Decime) des ersten Basstones anhebende, von da an aber die Bassmelodie in directer Gegenbewegung nachahmende,



so wie endlich eine vierte, um noch eine Terz höhere, ebenfalls in der Gegenbewegung:

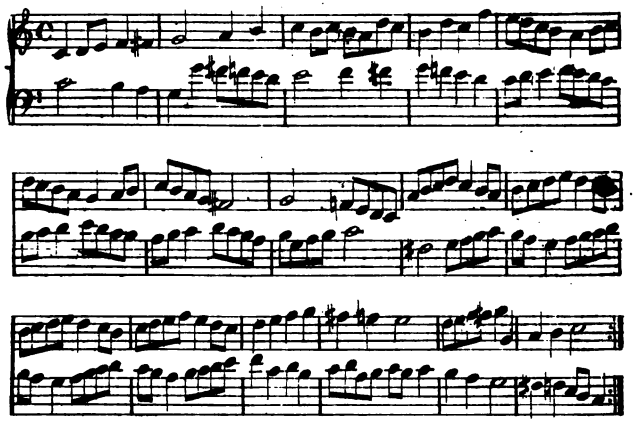


Ein eigentlicher Kanon ist auch dieser Satz freilich nicht zu nennen.

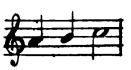
Vierter Räthselkanon.

Die Aufgabe war folgende:

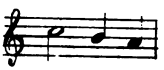
Die Auflösung besteht darin, dass der vorstehende Satz, rückwärts gesungen, seine eigene Bassstimme bildet, wie nachstehende Auflösung zeigt:



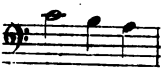
z. B. der letzte Tact der Aufgabe heisst: ā h̄ c̄:



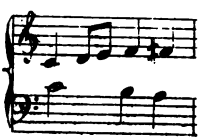
Die Noten dieses Tactes rückwärts gelesen, heisst c̄ h̄ ā



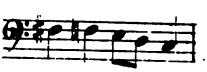
oder, eine Oktave tiefer c̄ h a:



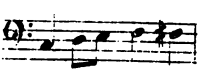
und dieses bildet die Bassstimme zum e r s t e n Tacte:



u. s. w. — Und eben so ist, umgekehrt, der l e t z t e Tact der Bassstimme, fis f e d c,



rückwärts abgesungen, c d e f fis,



nicht Anderes als der erste Tact der Oberstimme c̄ d ē f̄ fis:

Als zweistimmiger wirklicher Kanon erscheint der Satz in sofern, als eine erste Stimme zuerst das Thema bis zum Ende vorträgt, von hier an eine zweite Stimme das Thema ergreift, während dessen die erste ihren eben vollendeten Gesang, rückwärts von der letzten Note zur ersten um eine Octave tiefer absingt, (als *comes*) nach dessen Beendigung die erste wieder vorwärts, die zweite aber rückwärts singt, und so beliebig *in infinitum.*

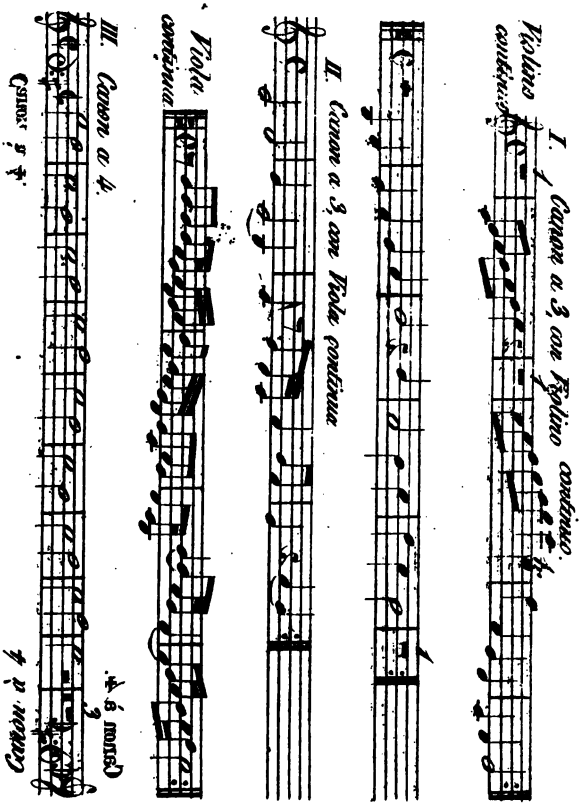
GW.

Drei Räthselkanons

von

C. A. B. Braun,

königl. Schwedischen Musikdirectors und Mitgliedes der Akademie in Stockholm.



Ueber den

Einfluss des modernen Klavierspiels

auf die

musikalische Bildung unserer Zeit im Allgemeinen.

Von

Professor *Conr. Berg.*

Es ist eine häufige Klage, der musikalische Geschmack gehe rückwärts.

Vergleicht man die Musikberichte aus allen grossen Städten mit einander, so scheint die Klage gegründet. Ueberall schwindet der Sinn für das wahrhaft Grosse, Schöne und Gediegene, überall tritt an dessen Stelle ein leidiger, seichter Modegeschmack, welcher nur Ohrenkitzel und Sinnenbetäubung verlangt und keinen Raum mehr lässt für das Höhere in der Kunst.

Es ist traurig, zu bemerken, welcher Kraftanstrengungen es bedarf, wahre Kunst noch aufrecht zu halten. Wenn Städte, wie z. B. Wien, welche lange eine Pflanzschule des guten Geschmackes zu sein schienen, auch anfangen, diesem Modegeschmack zu huldigen, dann ist ein allgemeines Ueberhandnehmen dieses Uebels immer mehr zu befürchten.

Freilich ist noch nicht aller Sinn für das Bessere und Höhere verschwunden, und bedenken wir, dass wir in einem Jahrhunderte leben, wo die geistige Entwickelung aller Art so gewaltige Schritte vorwärts thut, so darf uns nicht bange sein, dass die Tonkunst, dieses so vorzügliche Bedürfnis unseres Erziehungszustandes, zurück bleiben werde.

Es ist unläugbar, dass in unsern jetzigen Zeiten in allen Verhältnissen, von den höchsten bis zu den geringsten, ein besserer Sinn sich zeigt, dass, wenn auch häufig und mit Recht unser Jahrhundert ein verdorbenes genannt wird, das Ankämpfen gegen diese Verdorbenheit aller Art auch mächtig und allgemein ist, ja, dass es noch zweifelhaft ist, ob jemals im Allgemeinen ein besserer Sinn durchgehend geherrscht habe. Die Verdorbenheit einer Mitwelt fällt den Zeitgenossen immer mehr auf als den spätern Geschlechtern, welche von der Vorzeit eher die Lichtseite als die Schattenseite kennen lernen.

Wenn wir annehmen, dass vor nicht sehr langer Zeit die Kunst und ihre Ausübung mehr in den Händen gewisser Corporationen, wie z. B. Kirchen- und Hofkapellen, sich befand, als in jenen von Dilettanten, so lässt sich wohl begreifen, dass es damal, unter der Leitung einer nur einigermasen kunstsinnigen Direktion, leichter war, die Kunst vor Abwegen zu bewahren, und dass die Führung und Vervielfältigung solcher Aemter auch eher zu einem gründlichen Studium aufforderten.

Ferner besass die Kunst in frühern Zeiten den fantasiereichen Aufschwung nicht, welcher so häufig, besonders in unsern Tagen, alle Schranken einer wohlgeordneten Wissenschaft zu überschreiten droht; und so konnte sie mit Leichtigkeit sich auf einer bestimmt geregelten Bahn fortbewegen, ohne zu befürchten, auszuarten.

Anders ist es in unsern Tagen. Schier in Aller Händen befindet sich die Tonkunst. Wer nur einigermasen auf Bildung Anspruch macht, beschäftigt sich mit Musik; es ist also begreiflich, dass die Tonkunst, in so vereinzelter Ausübung, nicht zu einer hohen Stufe gelangen kann, dass mit dem Zergliedern der Kräfte solche sich schwächen und zuletzt nur einen sehr geringen Grad von Entwickelung zulassen.

Es herrschte also der vielgerühmte damalige bessere Sinn bey den Künstlern, aber keineswegs beym Publikum.

Und waren die Wirkungen eines bessern Sinnes denn auch verhältnissmässig fühlbar?

Wer nahm Theil an der Kunst? wer empfand ihre Genüsse? — hauptsächlich nur die Künstler selbst, weniger die Grossen und Vornehmen, am wenigsten oder fast gar nicht das Publikum.

Wenn man bedenkt, dass z. B. ehemals Kirchenmusik von der grossen Menge nur gar wenig beachtet wurde, dass man sie nur mit anhörte, als einen zum

Gottesdienst gehörigen Theil; wenn man ferner bedenkt, dass in frühern Zeiten die Leistungen von Hof- und Kammermusiken und von Hoftheatern nur von Grossen und Vornehmen genossen werden konnten, während sie dem Publikum oder der gebildeten Mehrzahl fast verschlossen blieben; wenn man bedenkt, dass, als kunstsinnige Fürsten, wie z. B. Carl Theodor Churfürst der Pfalz, oder Herzog Carl von Würtemberg, von liberalen Gesinnungen beseelt, den Eintritt ihrer Kunstanstalten auch dem Publikum öffneten, dieses so lauen Antheil daran nahm, dass besagte Fürsten ihre Untergebenen ordentlich dazu herbeytreiben mussten; — wenn man alle diese Bemerkungen zusammenstellt; so sinkt die hohe Meinung von dem Einfluss jenes bessern Sinnes, welcher früher geherrscht haben soll, gar gewaltig, und es bestätigt sich, dass höherer Sinn in jedem wissenschaftlichen oder künstlerischen Fache nie allgemein war, noch werden wird, dass ein solcher Sinn immer nur eine Gabe einzelner Menschen bleiben wird, welche, an der Spitze ihrer Zeitgenossen stehend, dieselben einem bessern Ziele nachziehen. Aus sich selbst wird die grosse Menge nie zum Höhern sich aufschwingen, obgleich sie einem bessern Sinne keineswegs verschlossen bleibt, wenn nur geschickte und kräftige Hände ihre Bewegungen leiten.

Man spare demnach immerhin die Klage über Verfall der Kunst.

Es ist keineswegs ein Zeichen des Verfalls einer Kunst oder Wissenschaft, wenn sie in die Hände

von Vielen geräth; der Verfall tritt nur dann ein, wenn das Bestreben einzelner, geistvoller Menschen zu ihrer Erhebung keinen Anklang mehr findet. Von einer solchen Wahrnehmung sind wir aber weit entfernt.

Es ist zwar unläugbar, dass mit der vervielfältigten Ausübung einer Kunst oder Wissenschaft dieselbe auch leichter auf Abwege geräth; es ist aber eben so gewiss, dass dadurch auch die Empfänglichkeit zum Bessern vervielfältigt wird.

Die Hauptsache wird es immer bleiben, darauf zu sehen, was die Empfänglichkeit für einen höhern Sinn in irgend einer Kunst oder Wissenschaft am Besten erwecken und vermehren kann. Dieses ist gewiss nur die erste Richtung im Erlernen derselben, also im frühern Unterricht.

Musik ist vielleicht unter allen Künsten diejenige, welche in dieser Rücksicht am Meisten zurück ist; in keiner andern wird mehr als in dieser beym Unterricht gepfuscht.

Doch ist auch dieser Mangel schon sehr gefühlt, und die vielen Versuche, bessere Lehrsysteme aufzufinden, zeigen hinlänglich, wie sehr dieses Bedürfniss erkannt ist. Ist dieses Streben nicht schon eine Bürgschaft für Erhaltung eines bessern Sinnes und für die Bewahrung vor dem Verfall der Kunst?

Es gibt in der Tonkunst zwey Wirkungskreise, deren Verbreitung wohl am Allgemeinsten sind: der

Gesangunterricht in Schulen und der Klavierunterricht in den Familien.

Für den Ersteren ist wirklich schon treffliches gethan worden und es fehlt ihm blos Wachsthum, um eine erste und vorzüglichste Grundlage eines bessern Geschmacks zu werden. Für den zweiten Punkt hat aber weniger gesorgt werden können, weil er nur Privatsache und vielleicht seine Wichtigkeit noch nie hinlänglich gefühlt worden ist.

Es ist nicht zu läugnen, dass durch den Gesang am Meisten das Gefühl erregt und bewegt wird; auch schliesst er ja ganz den melodischen Theil der Tonkunst in sich. Eben so unläugbar wird der harmonische Theil am Besten durch das Klavierspiel entwickelt.

Das Klavierspiel hat einen mächtigen Einfluss sowohl auf die Entwickelung des musikalischen Geschmackes, wie auf das Schaffen des Künstlers. Die grössten Componisten waren auch grosse Klavierspieler. Die am Meisten versprechenden eines jüngern emporwachsenden Geschlechtes, (Mendelssohn-Bartholdy, Ferdinand Hiller, Choppin etc. etc.) sind ebenfalls Klaviervirtuoson. Nicht dass die Klaviervirtuosität den bessern Geschmack nothwendig nach sich führte; ist es doch gewiss, dass durch die Ausübung dieses Instrumentes die Schaffungskraft vorzüglich gefördert wird.

Wurde aber die Erweiterung harmonischer Kunst so sehr durch das Klavierspiel befördert, so wurde

auf einer andern Seite durch dasselbe die Ueberschreitung aller Schranken in dieser Kunst bewirkt, und hier entsteht nun der Kampf zwischen besserm und schlechtem Geschmacke.

Man glaube ja nicht, dass der gute Geschmack so plötzlich untergehe und der schlechte so schnell obsiege. Wenn wir die verschiedenen Berühmtheiten von Modekomponisten durchgehen, welche seit 30 — 40 Jahren an der Tagesordnung waren und denen man keineswegs alles Verdienst absprechen kann, so zeigt sich nur zu sehr, dass der Eine stets dem Andern den Weg bahnte und dass keiner hätte emporkommen können, hätte er nicht irgend eine gute Eigenschaft seines Vorgängers benutzt und erweitert.

Haben gleich solche Modeberühmtheiten nie eine eingreifende Wirkung im Entwickelungsgange der Kunst, so sind sie doch ein eben so grosses Hinderniss dieser Entwickelung; weil das Publikum den Werth und Unwerth von Kunstschöpfungen so gern nach dem Masstabe von Modekompositionen abmisst und unter diesen keineswegs die bessern von den schlechtern unterscheidet.

Bey der Ansdehnung der Klaviervirtuosität war es unvermeidlich, dass sie nicht auf Abwege gerieth. Der Geschmack musste sich nothwendig verschlimmern, um nur immer Auffallenderes zu Stande zu bringen. Dieses Haschen nach Neuem, nach Erstaunen Erregendem, brachte nach und nach einen Ideengang zuweg, welcher, um Wirkung hervorzubringen, die

ungewöhnlichsten Mittel anwenden musste. Das Einfache, Natürliche, musste dem Schwülstigen, Gesuchten Platz machen; die Sucht nach Beifall der Menge verleitete zu Abwegen, und droht bereits merklichen Verfall. Noch ist zwar das Uebel nicht vollbracht, noch der Verfall nicht unaufhaltbar. Allein es thut Noth, dass Alle diejenigen, welche Einfluss auf die Kunst haben, sich die Hände bieten, dem einreissenden Uebel entgegenzuarbeiten.

Mein Aufruf geschehe also zuerst an die Klavierlehrer. Es liegt zur Bildung des Geschmackes so unendlich viel an einer verständigen und geeigneten Auswahl der zum Unterricht bestimmten Stücke, dass man diesen Punkt nicht genug beherzigen kann. Ich weis es gar wohl, dass es eben nicht so leicht ist, den Zögling immer mit zweckmässigen Musikstücken zu versehen. Es gibt hier der Hindernisse so viele, dass oft auch der eifrigste und gewissenhafteste Lehrer gebundene Hände hat. Nichts desto weniger bleiben aber noch viele Gelegenheiten übrig, wo es ihm möglich wird, durch zweckmässige Auswahl auf den bessern Geschmack seiner Schüler einzuwirken; und versäumt er nur diese nicht, so kann er noch Viel leisten.

Einen zweiten Aufruf richte ich an die Komponisten. Kein Zweifel, dass, wenn der Lehrer so mancher Vernachlässigung in der Auswahl der Unterrichtsstücke sich schuldig macht, diese Vernachlässigung auch häufig vom grossen Mangel an zweck-

mässigen für den Unterricht passender Musikstücke herrührt. Leider wird in dieser Gattung nur Wenig gethan; die meisten Componisten halten es entweder unter ihrer Würde, oder besitzen nicht die Gabe, sich mit solchen zum Unterricht passenden Musikstücken abzugeben. Auch ist die Aufgabe keineswegs leicht, und nur das vereinte Talent des Lehrers und des Komponisten kann sie vollkommen lösen; doch gehört eher das Letztere als der Erstere dazu. — Wollten geistvolle Komponisten sich mit dergleichen Arbeiten abgeben, sie würden leicht erkennen und vermeiden, was in solchen Stücken zweckwidrig ist.

Einen dritten, noch ernstlicherern Aufruf richte ich ins Besondere an die Klavierkomponisten, nehmlich an solche, welche mit Auszeichnung für dieses Instrument schreiben und weniger die Spielbarkeit ihrer Kompositionen, als den Erguss ihrer Fantasie ins Auge fassen.

Es ist eine traurige Bemerkung, dass die Klavierkompositionen unserer jüngern Heroen einen so hohen Grad von Geschiklichkeit der Ausführung verlangen, dass oft unter tausend Spielern oder Spielerinnen kaum einige sind, welche solche Kompositionen einigermasen fertig und geistvoll ausführen können. Man wird vielleicht entgegnen, dass die Klaviervirtuosität heut zu Tag eine ganz andere Ausdehnung als in frühern Zeiten errungen habe, dass der neuere fantasiereiche Aufschwung sich unmöglich in den

beschränkten Kreis einer leicht spielbaren Komposition einengen könne, dass die Steigerung von Feuer und Leidenschaft, eine Gestaltung von Klavierfiguren erfordere, welche die sogenannten spielbaren Sätze durchaus nicht zulassen, dass auch die Virtuosität, welche geistvolle Komponisten mit ihrem Schaffungsvermögen verbinden, diese nothwendig zur Ueberschreitung gewöhnlicher spielbarer Figuren hinreissen muss, dass es endlich dem Genius unmöglich sey, in gewöhnlichen Schranken sich zu bewegen. —

So gegründet dies Alles scheinet, so ist es noch keineswegs richtig. Es sey mir eine Vergleichung zwischen einigen besonders ausgezeichneten Kompositionen früherer, und neuerer Zeit, in ähnlicher Gattung rücksichtlich ihrer Spielbarkeit erlaubt.

Man vergleiche ein Mozartisches Klavierquartett, z. B. das aus *Es*-dur oder *g*-moll, oder Beethoven's Klavierquintett aus *Es*, Op. 16, mit Mendelssohn's Klavierquartett aus *h*-moll, Op 3. Mozart war bekanntlich einer der grössten Klavierspieler seiner Zeit, Beethoven besass grosse Virtuosität auf diesem Instrument, und legte gewiss seiner Fantasie nicht gern Schranken an; und doch wie leicht sind diese beiden ersteren Stücke, gegen das von Mendelssohn!

Man wird vielleicht hier entgegnen: ich hebe von Mozart und Beethoven gerade das Leichteste hervor, um es dem Mendelssohn Schwerstem gegenüber zu stellen? — Sei dies auch der Fall, so vergesse man

nicht, dass ich unter Stücken von gleicher Gattung vor allem auf ihre Gediegenheit sehen musste, und dass besagte Kompositionen von Mozart und Beethoven wohl unter das Beste was sie je schrieben gerechnet werden können, indess diese beyden Stücke, ungeachtet der Leichtigkeit ihrer Ausführung, keineswegs jenes Feuers und jener Leidenschaftlichkeit ermangeln, welche, wie manche meinen, nur durch schwierige Figuren erzeugt werden können! —

Ich bin weit entfernt, zu verlangen, dass ein Genie seinen Erguss in enge Formen einschliesse. Aber es gibt ja andere Gelegenheiten, seiner Fantasie vollen Spielraum zu lassen, z. B. Cappriccio's, Fantasien und dergleichen. Hummel, in seiner Klavierfantasie Op. 18, liefert hierzu ein treffliches Vorbild. Aber Stücke, welche für allgemeinen und besonders gesellschaftlichen Gebrauch bestimmt sein sollen, verlangen nothwendig eine leichtere Ausführbarkeit und eine gewisse Nüchternheit, welche ja darum keineswegs Geistesarmuth zu sein braucht.

Möchten geistvolle Komponisten bedenken, dass, wenn ihre Kompositionen so schwer sind, der grössere Theil der Klavierspieler sie ganz unbeachtet lässt, und sich vorzugsweise zu jenen seichteren, aber leichteren Modekompositionen hinwendet, welche zwar nicht befriedigen, aber doch hinlänglich beschäftigen können, am Ende aber den Geschmack verderben und die Empfänglichkeit für Ernsteres und Besseres ersticken.

Wenn wir nun annehmen, dass besonders im weiblichen Publikum der grössere Theil aus Klavierspielerinnen besteht, welche vorzugsweise mit jener oberflächlichen und tändelnden, aber doch spielbaren Klaviermusik sich abgeben, so folgt daraus ganz natürlich, dass ihr Sinn für das Bessere und Höhere nicht hat entwickelt werden können, und demzufolge wahre Kunst nur wenigen oder gar keinen Anklang bey ihnen findet.

Mögen daher Lehrer und Komponisten, welche es mit der Kunst redlich meinen, sich vereinigen, Mittel zu ergreifen, welche ihr Wirkungskreis zulässt, die erstern durch zweckmässige Auswahl ihrer Unterrichtsstücke, die letztern durch einsichtsvolle Ausarbeitung und Vervielfältigung solcher Stücke. Mögen sich die Komponisten aller Art, nicht allein diejenigen, welche für das Klavier schreiben, sondern auch jene, welche in andern Fächern arbeiten, von dem Grundsatze durchdringen, dass die Leichtigkeit der Ausführung wohl eine Hauptbedingung zu Verbreitung ihrer Schöpfungen ist, — dass, wenn sie auf allgemeine Anerkennung Anspruch machen wollen, sie auch ihre Forderungen an die Leistungen der Dilettanten nicht zu hoch stellen dürfen, und dass in einem Zeitalter, welches, wie das Unsere, zu Ueberspanntheiten aller Art so gern sich hinreissen lässt, es Noth thut, nicht minder den Abschweifungen einer ungezügelten Einbildungskraft, als auch der Seichtheit eines nichtssagenden Modetandes Einhalt zu thun, — dass eine erste und Hauptbedingung

wahrer Kunst ihre Natürlichkeit ist, — dass, je mehr sie dieser huldigt, desto mächtiger ihre Wirkungen, desto tiefer ihre Eindrücke sind. Soll die Kunst unser Gefühl bilden und veredeln, so muss sie vor allen Dingen es ansprechen. Verständlichkeit oder Natürlichkeit ist also die erste Forderung, welche das Publikum an sie zu machen berechtigt ist. Nur dadurch kann dieses dahin gebracht werden, demnächst auch das Unnennbare, Uebersinnliche, welches unter allen Künsten Musik am besten ausdrückt, aufzufassen, zu fühlen und zu würdigen.

C. Berg.

Le musicien lit peu etc.

Beschluss.

Wir hätten demnach, durch ein Beyspiel aus dem Judenthum, die Musik auf eine höhere Stufe gestellt, als die, welche ihr der Unkundige gestatten will. Nehmen wir ein Zweytes aus dem Heidenthume!

„Erst Juden, dann Heiden," hör ich sagen, „warum denn gesellen sie sich nicht gleich zu den Christen, mein Herr?"

Geduld, meine lieben Amtsbrüder! Ich vermag es nicht, auf meiner Kunstreise den Berg zu umgehen, den wir so eben ersteigen; auf dem Wege abwärts erst werden wir die lieben Unsrigen begrüssen. Bitte unterdessen keinen Aerger zu nehmen an denen, die nicht an Christum glauben, und desshalb verdammt sind, wie der heilige Augustin, und nach ihm, Andere gemeint haben, die keine Heilige waren, sind, noch seyn werden.

Die Altgriechen, welche ebenfalls zu den Heiden, und desshalb wie billig, auch zu den Verdammten gezählt werden, besassen übrigens ein weiches, für das Wohl ihrer Brüder mächtig schlagendes Herz, wie das sowohl aus ihren Handlungen, als aus ihrer

besonderen Vorliebe zur Musik hervorging, welcher sie sogar die Fähigkeit zuschrieben, gute Staatsbürger zu bilden.

„Das sind uns böhmische Dörfer," wird man sagen.

Und ich werde, mit dem Kopfe nickend, antworten: „Böhmische Dörfer." Ein Weiser von jenen Heiden, Plato, Professor, — ich weis nicht gewiss, ob *ordinarius* oder nur *extraordinarius* — auf der Universität zu Athen, (von dem ich zuvor noch sagen muss, dass er 384 Jahre vor Christo bereits gestorben, damit man ihn nicht mit dem Kosakenobristen gleiches Namens verwechsle, der uns 1814 Jahre nach Christo, mit Beyhülfe der lieben Seinigen, glücklich machen half, und zwar ohne unsre Erkenntlichkeit abzuwarten) — obiger Plato nun hielt öffentlichen Vortrag über die Musik, und schrieb Manches nieder über diese Kunst, was selbst noch heutiges Tages zu beherzigen wäre. Unter andern stellte er den Grundsatz auf:

„Das Schöne in der Kunst muss allzeit zum Gu-
„ten gefügt werden."

was, wenn ich nicht irre, so viel sagen will, als: „Die Kunst muss nicht allein schön, sie muss auch von Nutzen seyn." Diesem Grundsatze huldigte ganz Griechenland, und die Geschichte redet, und hört nicht auf von den Wundern zu reden, welche die Musik der Griechen hervorgebracht, obgleich sie noch

in ihrer Kindheit gewesen; so dass ich überzeugt bin: unsere Musiker würden, wenn ihnen je dergleichen zur Hand kommen sollte, von A bis Z, und mehr denn Ein Mal durchlesen, welchen Werth man damals auf die Musik und den Musiker legte; und wenn sie alsdann fragen möchten: „wie kommt es, dass davon keine Spur geblieben?“ so würde das von grossem Nutzen seyn, denn leider! darf ihnen nicht vorenthalten werden, dass selbst der grosse Schiller gesagt hat: „Da wo die Kunst sinkt, ist der Künstler allein Schuld daran.“ —

Als, nach einem ewigen Grundgesetz: „Nichts Irrdisches vermag zu bestehen,“ auch das schöne Griechenland unterging, um dereinst unter der glorreichen Regierung Seiner Majestät König Otto, aus dem Hause Bayern, dessen Genius ihn schützen wolle! sein Strahlenhaupt wieder zu erheben, und mit stolzer Scheitel sich himmelan zu thürmen, da wollten die Weisen seinen Fall auch aus der Vernachlässigung seiner Künste, vorzüglich aber dessen, was sie Musik nannten, prophezeihen. Wenn nehmlich zuvor Dicht- und Tonkunst bey ihnen unzertrennlich waren, so sonderte sich nun die Letzte von der Erstern ab, und suchte für sich allein zu bestehen. Ihr alleiniger Blick war jetzt nur auf das Technische gerichtet; sie wollte Gefallen an diesem erwecken, und vergass darüber das Nützliche. Wenn man vorher zu jeder Tonart sich einer besonderen Flöte bediente, so genügte bald Eine und dieselbe zu Allen. Die Lyraspieler vermehrten die Saiten ihres Instrumentes, und zwar mit feineren, wodurch die nichtsbedeutende Menge

höherer Töne entstand, die ausser dem Bereich der Sprache liegen, u. s. w.

Auf diesem Wege musste nun der Zusammenhang der Künste, es mussten die damit verknüpften Wissenschaften, dies wohlthätige *comune vinculum omnium scientiarum*, woraus die griechische Musik bestand, verloren gehen; und wenn einst Orpheus, im Besitz dieser Gesammtheit, seine Gattin von den Pforten des Erebus zurückführte, wenn Amphion, der Thebanerfürst, auf ähnliche Weise die Sitten seines Volkes zu bessern verstand, und Demodokus, ein Beschützer weiblicher Tugend, zwischen Clitemnestra und Aegist getreten, so war es nun aus mit solch erhabener Anwendung der Musik, und die Tonkünstler kannten jetzt keinen andern Zweck mehr, als den, das Volk zu belustigen, und ihre Lorbeeren bey den Hystrionen zu suchen.

Das immer tiefer sinkende Volk der Griechen an nichtswürdigen, die Sitten verderbenden Dingen sich belustigend, sahe die Verbreitung dieser Aftermusik gern; sie schmeichelte seiner Ueppigkeit, seinen Lastern. Nur allein Sparta blieb der alten Weise treu, und bewies es auf eine so kluge als energische Art. Als nehmlich ein Lyraspieler der neuen Secte bey den Männern der schwarzen Suppe einzog, und öffentlich auftrat, nahmen sie ihn gefangen, führten ihn unter einen Schandpfahl, befahlen ihm, mit eigener Hand die feineren Saiten von seiner Lyra herunter zu reissen, und hiengen diese, mit der Inschrift „weil er Neuheiten in die Musik gebracht, und unsere Ju-

gend weiblich machen wollen" an dem Pfahle auf; ihn selbst aber verwiesen sie des Landes.

„Um Gotteswillen!" höre ich die Herrn von der 6ten und 7ten Octav sammt den lieben Ihrigen, die anderthalb Stockwerk tiefer stehen, ausrufen: „um Gottes und aller Heiligen willen! was soll aus uns werden? wir hätten es noch bis zur 8ten Oktav und weiter hinaufgebracht, und nun will man uns glauben machen, dass diese neuen, diese himmlischen Töne, die uns so unendlich viel Mühe gekostet, sowohl rein zu gestalten, als zu verarbeiten, nicht zur Musik gehören? dass sie weibisch machen? — Doch wir haben das Publikum auf unserer Seite, und werden uns wenig an die Spartaner kehren. Das freylich ist unangenehm, höchst verdriesslich, dass wir das neue Griechenland nun nicht in Contribution sezzen dürfen, wozu uns die 20 Millionen, welche Frankreich dorthin schickt, so schöne Hoffnungen vorspiegelten. Es möchten jedoch Spartaner dort hausen, und unsere *Chanterelle*, demnach unsere ganze Kunst, wäre in Gefahr. Nur einem von unsern Leuten, dem unerreichbaren Geiger Paganini *) möchte vor dem

*) Ich trauete meinen Augen kaum, als ich, in einem Zeitungsblatt aus Haïti, unterm 12. Juni 1821, folgende, wahrscheinlich eine Pariser, Explosion fand: „*Ah! comme il chante! quels accens délicieux! qu'elle âme! c'est prodigieux, c'est miraculeux. Le Violon sous ses doigts est un instrumens tout nouveau, il ne ressemble à rien de ce qu'on connaissait jusqu'a present. Paganini, dont le succès a été immense, est presque aussi curieux à voir, que merveilleux à entendre. C'est un artiste à part, au quel nul autre ne peut être comparé:*

Lande nicht bangen, da er, im Falle der Noth, auch auf Einer einzigen Saite zu musiziren versteht, der Italiäner!! —

Verständigen wir uns, meine Herrn! Es würde eine totale Abwesenheit des Geistes verrathen, wollten wir unsere heutige Musik, die den höchsten Gipfel des Schönen und Guten erreicht hat, umtauschen gegen jene der Israeliten und Altgriechen. Nur um die richtige Anwendung derselben ist's uns zu thun, und deshalb glauben wir, und da unsere Musik weit grösserer Wirkung fähig ist, als jene, die noch in ihrer Kindheit lag, dass jenes alte Sprüchwort nicht genug von Seiten der Musiker beherzigt werden könne, welches uns zuruft: „Du übst die Hand, so übe auch den Verstand.“ — Aber schon Rousseau sagte:

„Le musicien lit peu, et devroit lire beaucoup;“

Und wie hat sich, n a c h ihm, die Kunst noch erhoben! Wahrlich! ein Musiker ohne wissenschaftliche Kenntniss ist, im engen Verstande des Wortes, nur ein tönendes Erz, eine klingende Schelle. Die Herrn glauben das Publicum für sich zu haben? Allerdings! sobald ihre Production nicht allein auf den Verstand, sondern auch auf das Gefühl wirkt. Alsdann werden sie eine allgemeine Stille, eine angestrengte Auf-

---

il est né pour jouer du Violon, comme Alexandre, ou Napoléon ont été créés pour commander des armées.“ Wer den Zustand der Musik in Domingo kennt, der wird allerdings gestehen, dass diese ganze Tirade dort in den Wind gesprochen ist, wenn nicht etwa das „*à voir*“ in derselben einen Unterschied macht.

merksamkeit unter den Zuhörern bemerken. *) Kaum aber gewahren eben dieselben Zuhörer, dass der Vortrag sie nicht anspricht, so gestaltet Fontenelles: „*Sonate que me veux tu*“ ganz andere, den Herrn Producenten eben nicht vortheilhafte Dinge. Eine drückende Fessel wird dem Publicum die Aufmerksamkeit, und es schreitet zu den heterogensten Dingen. Aus Mangel an geistigem, greifen die Einen zu dem Genusse, welchen ihnen das nahestehende Buffet darbietet; die Andern aber überlassen sich der wohlthätigen Göttin Suada, jedoch mit solcher Discretion, dass sie mit dem Stark und Leise der Producenten gleichen Schritt halten, diejenigen ausgenommen, welche, im Feuer der Unterhaltung, über die Linie treten, wodurch sich das Ganze, zu Zeiten, in ein allgemeines Gelächter auflöst. In solchen Fällen aber ist ein „Bravo“ entweder nur Gewohnheit, oder — Satyre. **)

---

*) Ich habe selbst da, wo es kaum zu vermuthen war, bey einem höchst gemischten Publicum, und bey Händels „Judas Makkabäus,“ dem „Messias,“ und anderen Leistungen der Art, wie auch bey der „Euryanthe,“ dem „Fidelio“ u. s. w. eine Stille wahrgenommen, die es möglich machte, die Spinnen arbeiten zu hören. Auch die Aufmerksamkeit ist ansteckend, und die Natur sich überall gleich.

**) Man erinnere sich jenes Franzosen, der einer sehr schlechten Sängerinn mehrere Male „Dacapo!“ zurief, und den Nachbarn, die ihn desshalb zur Rede stellten, antwortete: „*c'est que je voudrais faire crêver cette canaille*“! — Minder Mordlustige lassen es nicht an Stachelworten fehlen, wobey Jeder sich nach seiner Art ausspricht. Es wäre desshalb gut, wenn

Sollen wir aber diese *Confusio rerum* gleichgültig ansehen? oder uns dabey niedersetzen auf der Spötter Bank? Spott bessert nicht, macht hartnäckig und gebiert Rache, die nicht selten in Verbrechen ausartet. Besser ist es, dem Irrenden durch Wort und That und sichtbares Beyspiel die Augen zu öffnen, damit er sehe, wie, unter den Söhnen gesammter Künste, er, der Musiker, der Einzige ist, der sich so tief herabgesetzt, dass der Wohldenkende die Nothwendigkeit seiner Existenz nicht einsehen, und ihn, unter gewissen Umständen, für eine drükkende Last des Staates halten will.

Die Gemählde gallerie öffnet sich, die Menge strömt hinzu. Schnell hat Jeder aufgefunden, was ihn besonders anspricht. Dieser die Raphael, Rubens, Correggio, Jener die Poussin, Potter und Teniers; der Krieger findet seine Lust am Gemälde einer Schlacht, der Blumenfreund an Florens reizenden Gebilden, nach welchen er unwillkürlich die Hand ausstreckt, wie der Vogel nach Zeuxis Traube den Schnabel. Selbst der letzte Dorffiedler würde bey Hontekönters „Conzert der Vögel" verweilen, in

---

sich die Herrn Musiker zu Zeiten unter die Zuhörer mischten. Das „*ne sutor ultra!*" bliebe ihnen freylich; aber sie würden auch wahrnehmen, wie manches Urtheil dort richtig ausfällt. Wollten sie alsdann ihre Ichheit einige Stufen tiefer stellen, so würde das der Kunst allerdings vortheilhaft seyn. Diese Bescheidenheit aber ist leider! bey den meisten *terra incognita*. *d. Verf.*

welchem die Eule, als Anführer des Ganzen, den Tact tritt. *)

Wie in der Malerey, so in der Sculptur und Poesie. Die Versler, Pinseler und der Steinmetz, der, mit gewichtigter Faust und pfündigem Hammer, sich in die Werkstätte des Praxiteles wagt, werden nicht beachtet, und erscheinen nur, um schnell vom Parnass verwiesen zu werden. — Warum denn darf der Pseudomusiker keck sein Gezelt aufschlagen neben dem Liebling Apollo's, und ihm den Rang streitig machen? —

Des Uebels Entstehung verdient keine Rüge. Sie ist, von der Einen Seite Unkunde, und von der Andern ein gutmüthiges Bestreben, einen jungen Künstler aufzumuntern. Beyde aber verschwinden bey mehrerer Einsicht in die Kunst selbst, und ihren Zweck.

Wie dies Uebel sich jedoch zu erhalten, zu vergrössern weis, das verdient vor den Richterstuhl der Kunst gezogen zu werden, das erheischt Gesetze, die es in der Wurzel vertilgen.

Es giebt ein Wesen, Connexion genannt, ein Staat im Staate, ein Ding, das seine tausendfache Arme

*) So sehr der Tactstock bey zu verändernden Rhythmen, und weiter Entfernung der Mitproduzenten, als in der Oper, u. s. w. nothwendig ist, eben so unnöthig ist er sonst überall; am unnöthigsten jedoch im Conzertsaal, wo er eine überflüssige Doublette des Conzertmeisters, seinen Mann zum Schulmeister im Dorfgalla heruntersetzt, den der Maler hier durch eine Eule vorstellen wollen. *Vf.*

über den weiten Erdball ausstreckt, wenig Gutes, aber desto mehr Böses, und besonders da stiftet, wo, in seinem Attentat gegen die Mutter der Dinge, die wohlweislich dem Menschen nur Eine Zunge gegeben, der Zweyzüngler seinen Thron aufgeschlagen; und hier finden wir, unter andern Uebeln, auch den Krebsschaden an welchem unsere heilige Kunst leidet, der unter solcher Aegide immer weiter um sich greift.

Der selbständige, der würdige Künstler bedarf solcher Connexion nicht; desto mehr hängt jedoch der unwürdige von ihr ab. Sie öffnet ihm die Thore nach allen vier Winden, unterschreibt seinen Reisepass, dessen Trüglichkeit selbst der wachsamsten Polizey entgehet, und — besoldet die Fama. Ein Druck der Hand des Bruders, wohl auch ein Blick in das Auge der Schwester, bestätigt die Verwandtschaft und den Inhalt des Creditbriefes. Indessen hat der, welcher draussen steht, durch die Akustik belehrt, dass ohne Luftstrom kein Klang möglich, demnach auch die Posaune nur durch dessen Beyhülfe zu ertönen vermag, die selbst mehr Wind bedarf denn manch anderes Instrument, die trefflichen Fremden näher betrachtet, und gefunden, dass ihre Worte, wie Voltaire von solchen Leuten sagt, *pleines de pûces, et de vinaigre*, und ihre Handlungen an Ort und Stelle keineswegs so beschaffen waren, dass man ein sittliches Publikum damit unterhalten könne. Er hat hiervon auf den Künstler geschlossen, und nur selten sich geirrt.

Aber es hat ein Magister aus dem zehnten Stockwerk, wie die Spinne bey der Fliege, längst auf eine Gelegenheit gelauert, sich einer erklecklichen Schüssel erfreuen zu dürfen; und Connexionen, und sein Lob *) in dem Tagesblatt, haben den Saal zum Ersticken angefüllt. **) Des Musikers Casse fliesst über, es betäubt sein Ohr der Beyfall, und im Triumph zieht er dahin, mit des Pluto's Gabe, dem Lorbeer, und den Resten der Wachskerzen, die den Saal beleuchtet.

Man sollte nun glauben, das sey Ehre genug, zumalen da der grössere Theil des Publikums unzufrieden von dannen geschlichen: man irrt aber sehr, und es will im Publiko verlauten, als habe Produzent, sowohl das Erkennen seiner Verdienste, als seinen pecuniären Verdienst, sehr niedrig angeschlagen, wiewohl mancher der Zuhörer ihm seinen letzten Thaler gespendet, und selbst der Conzertdiener des Ortes ihm, bey dem Abnehmen der Kerzen, einen Stuhl mit den Worten gebracht: „Sie sind zu klein und zu dick, Herr Kapellmeister! treten Sie etwas höher!“ —

---

*) Siehe: Fragmente einiger Gedanken des „Musicalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik betreffend.“ Pag. 16. „Von reisenden Musicis.“ *Vf.*

**) Ein solches Lob erschien einst einen Tag früher als der Belobte aufgetreten war. Es hatte sich nehmlich ergeben, dass er, Krankheits halber, am bestimmten Tage nicht musiziren konnte, während der Magister, nichts davon wissend, sich bereits an der bekannten Pastete labte. *Vf.*

Nun stelle sich aber Einer hin vor die connexionelle Menge und zucke die Achseln über solch einen Gesellen! Ich gebe, auch hier, dem Manne der Wahrheit keinen Rees für die Fortdauer seines stillen Glückes. Man wird, wenigstens, seine Ansichten der Dinge verdächtig zu machen suchen, wenn man nicht weiter geht; denn warum hat er sich unterstanden, anderer Meynung zu seyn, als die Brüder und Schwestern?!

Dies ist der Kitt einer Mauer, die seit Jahrhunderten stehet, und an welcher, bis jetzt, der scharfe Hammer bitterer Critik, die sich bis zur Krähwinkeliade herabgelassen, seine Kraft umsonst versuchte.

Indessen kann und darf der Kosmopolit dabey die Hände nicht in den Schoos legen, da jene Mauer, die wir noch immer heranwachsen sehen, uns den Anblick zu rauben drohet unserer schönsten Sterne. Oder ist es etwa nicht an dem, dass die Pygmäen unseres Jahrhunderts die Riesen des Vorigen zu verdrängen suchen? Ist es Vision eines Ultra, dass die Meisterwerke *Bachs*, *Händels* und *Glucks* u. s. w. fast, hin und wieder gar nicht mehr, und die eines *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* u. s. w. nur wenig noch vorkommen? dass die *Duport*, *Fränzl*, *Rode* immer seltener werden, während man niederkniet vor *Rossini*, *Paganini et Consorten??* *)

*) Man soll Einen Ort nicht zur Norm nehmen für Alle! Mir aber ist eine Residenz bekannt, in welcher die fürstliche Capelle mit den besten Musikern um den Rang streitet, und die Opernsänger nichts zu wün-

Und so hören wir denn Dinge, in welchen die Einheit des Styls gefährdet, der Opernstyl in die Kirche, der Kirchenstyl in die Oper übertragen ist, die Instrumente ihrem ursprünglichen Character entnommen worden, unsere Tonrede zum plan - und sinnlosen Geplapper, das von tausend Dingen zugleich spricht, herabgesetzt wird, und wie die Unglückssterne alle Namen haben mögen, die unserer grossen Kunst leuchten. Durch diesen Missbrauch aufmerksam gemacht, wird der sinnige Bürger mit allem Rechte entrüstet, wenn er die Unsummen betrachtet, die mancher Staat aufbietet, eine Menge unnützer Leute zu besolden, während die nützlichen, höchst nothwendigen Diener des Staates über Nahrungssorgen klagen.

Säumet desshalb nicht, ihr treuen Wächter des Helikon! Zeiget euch als würdige Kämpfer für die gute Sache! Sucht vor allen Dingen Schaam und Reue in den Sündern zu erwecken, die ihr bekehren sollt! Gelingt euch dies, dann wird das Beste gethan seyn, das Haupt jener Mauer bald in ihren eignen Schlund stürzen, und es wird möglich seyn, sie ganz zu zerstören.

---

schen übrig lassen, in welchem Orte man jedoch binnen Jahresfrist nur Eine Oper von Mozart, und zwar auf den Antrag eines Debutirenden des Auslandes, gegeben hat; und wo man den Conzertzettel, auf welchem ein gewisser Name fehlt, der übrigens leicht mit einem Besseren zu verwechseln wäre, als eine grosse Seltenheit zu betrachten hat.

Verf.

Ihr aber, die man, sowohl der Kunst, als Eurer selbst wegen, auf einen höheren Standpunkt zu stellen trachtet, leihet der Zurechtweisung willig das Ohr! Fügt zu den Lehren, die Euch hier Samuel und Plato gegeben, die Lehren neuerer Zeit! und sollte das, was ich aus wahrhaft brüderlichem Herzen, und zum Gedeihen unserer gemeinschaftlichen Kunst, hier niedergeschrieben habe, mit Wohlgefallen von Euch aufgenommen werden, so werde auch ich, zu jenen Wächtern mich gesellend, fortfahren zu Euch zu reden. Ihr werdet dann, wenn ihr Euch nicht blos dem Lesen unserer unartikulirten Schrift, sondern auch dem der Artikulirten, die in Euer Fach schlägt, alles Ernstes hingegeben, den Schatten des Genfer Philosophen, der die Kunst für eine der mildesten Gaben des Schöpfers hielt, bald versöhnt haben, und ihm zurufen können: *à force de suivre ton conseil, nous nous voyons dans l'état d'en donner nous mêmes.* —

Lückenbüsser.

1.)

An die Sängerinnen A. Z.

Zwitschernd erlernt Philomele des Liedes erhab'nere Weisen,
Und die Meisterin giebt flötend getrag'nen Gesang. —
Vielgepriesene Damen, italischen Schulen entwachsen,
Thronend am Gipfel der Kunst, übet ihr zwitschernd sie aus.

Recensionen.

Die eherne Schlange. Vocal-Oratorium für Männerstimmen; Gedicht von Prof. *Giesebrecht*, comp. von Dr. *C. Löwe*. 40tes Werk. Partitur und Stimmen.

Berlin bei Wagenfuhr. Partitur mit Stimmen 1 Rthlr. 25 Sgr. Stimmen in beliebiger Anzahl à 5 Sgr.

Ein geniales, effectreiches, in Text und Composition sehr gelungenes Werk, voll Charakter, Originalität, lebenskräftiger Bewegung und geistiger Frische, in welchem die Verfasser dem musikliebenden Publikum ein schönes, dankeswerthes Geschenk gemacht haben.

Der interessante und, einige steife und dunkle Stellen ausgenommen, lobenswerthe Text, in welchem der Verfasser, der bekanntlich für Herrn *Löwe* bereits das Oratorium „Die sieben Schläfer„ gedichtet, aufs Neue seinen Beruf für solche Dichtungen beurkundet hat, ist in sehr ingeniöser Weise auf 4 B. Mos. 21, 4—9, verbunden mit Ev. Joh. 3, 14. 15 gebaut, und behandelt demnach ein Ereignis aus der alttestamentlichen Geschichte mit sinnig allegorischer Ausdeutung auf den Kern der neutestamentlichen. — Dem gemäss trägt denn auch die Musik grossentheils ein israelitisch-orientalisches Colorit, welches erst gegen den Schluss hin, wo das christliche Moment vorherrschend wird, einer rein christlichen Färbung weicht.

Versuchen wir jetzt, Text und Musik der Kürze halber gleich zusammenfassend, unseren Lesern ein Bild des Oratorium zu entwerfen, welches wir freylich, bey der

sehr complicirten Einrichtung des Werkes, dessen vollständige Zergliederung eine Abhandlung erfordern würde, viele interessante und schöne Einzelnheiten übergehend, nur in allgemeinen Umrissen zu geben vermögen.

Die erste Nummer beginnt mit einem fromm lieblichen überaus ansprechenden Morgengesang (*E*-dur) in der Wüste, welchen Mose, der Hohepriester Eleasar, dessen Bruder Ithamar und die acht Obersten der Leviten anfangs gemeinschaftlich, dann aber, das fernher dämmernde Kanaan begrüssend, wechselweise, zu verschiedenen Tongruppen sich vereinigend, anstimmen. Gegen den Schluss hin fühlt Mose sein Auge zum Seherblick in die Zukunft geöffnet und spricht prophetische Worte, während die übrigen, ihn in Begeisterung sehend, Stille gebieten.

Diese Stille wird aber in *Nro* 2 durch einen höchst charakteristischen, aber auch sehr schwierigen Chor (*D*-dur) unterbrochen, in welchem die vier Hauptlager des Volks vom leisen dumpfen Murren über den öden ungastlichen Lagerort in der Wüste, das die vier Lagerfürsten, Elisama, Nahesson, Ahieser und Elizur, theils durch Zureden, theils durch ernstes Machtgebot vergebens zu dämpfen suchen, allmälig bis zur offenen Empörung fortgehen, welche endlich im Allegro mit voller Wuth und Heftigkeit des orientalischen Charakters losbricht.

„Höre Israel! Denk! es ist der Tag des Herrn," rufen die Tetrarchen in den Aufruhr hinein; aber er tobet fort. Die klagenden Stimmen der acht Levitenobersten suchen vergebens Mose aus seinen prophetischen Träumen zu gewohnter, kraftreicher Thätigkeit zu wecken. Da gebieten endlich Eleasar und Ithamar, während das Volk, auf Mose „den Verführer" scheltend und nach Brod und Wasser schreiend, immer noch forttobt, „durch Posaunenruf ganz Levi um den Mann des Herrn zu versammeln". Zu ihnen gesellen sich jetzt auch die acht Levitenobersten, und nachdem das Wuthgeschrei des Volks

plötzlich verstummt ist, setzen sie, unter Posaunenbegleitung, das Allegro allmählig zum Choraltempo herab ermässigend, den Chor weiter fort, in welchen zuletzt fortissimo auch die Leviteschaar einfällt, um diese, ganz vorzüglich gelungene, an charakteristischen Zügen reiche und durch harmonische Kunst trefflich ausgestattete Partie, mit grossartig ernstem Gesange zu beschliessen.

Nro. 3 zeigt das gegen die Leviten heranstürmende Volk in neuer affectvoller Bewegung. — „Was ist das? Gewaltige Schlangen winden ringelnd sich heran!“ schallt es, in sprechenden Tönen und Gesangfiguren, aus den vier Lagern, (welche hier, wie im ganzen Oratorium, durch die vier Stimmen des Chors repräsentirt sind,) hervor. Das eine Lager mahnt zur Flucht, ein anderes spricht von eitlem Trug der Söhne Levi, ein drittes will die Schlangenbrut durch den Beschwörer vertreiben, wieder ein anderes auf die Ungeheuer Jagd machen. Alle aber vereinigen sich bald zu gemeinschaftlichem Weheruf, bei dessen letztem hinsterbenden Erlöschen die vier Lagerfürsten, des Volkes Elend schildernd, Mose um Rettung flehen. — Das gibt denn wieder einen charakteristischen, leidenschaftlich bewegten Chor, in welchem der Componist sein reiches Talent vielfach bewährt.

Mose wirft da und dort dunkle, prophetische Phrasen in das Tongewühl hinein, welche aber, leider, bey der Aufführung, von demselben völlig verschlungen werden. Der Componist hat hier die Wirklichkeit, in welcher freylich nur zu oft die Stimme des Weisen vom Volksgeschrey übertäubt wird, allzu treu nachgeahmt. — (Soll die Stimme des Mose vernehmlich werden, so bedarf sie durchaus musikalischen Succurs, und dieser kann ihr auf die leichteste Weise dadurch verschafft werden, dass sie, so weit sie in den Chor eingeflochten ist, von Eleasar und Ithamar und den acht Obersten verstärkt wird.) — Uebrigens findet sich in dieser Partie eine Stelle, welche wir, ohne gerade Reminiscenzenjäger zu seyn, doch ernst-

lich tadeln müssen, indem sie den Hörer durch unvermeidliche Ideenassotiation aus dem Oratorium heraus zu den drei Damen der Zauberflöte führt.

Nro. 4 beginnt mit einem schönen, rührend zum Herzen sprechenden Bittgesange des reumüthigen Volks um Rettung, welcher, in *F*-dur beginnend, in *A*-dur schliesst, um einem kurzen, erwachende Hoffnung ausdrückenden Gesange der Tetrarchen Raum zu geben, in welchem Mose Bezaleel (Ten. I.) und Ahaliab, (Baryton) die kunstreichen Erbauer der Stiftshütte, begrüsst werden, welche letzte ein ehernes Schlangenbild herzutragen und dann selbst, mit Mose, in einem dreistimmigen freudig frommen Gesang, den Anschauenden Genesung verkündigen. Diese wird von dem anfangs zweifelnden Volk bald auch wirklich empfunden, indem es in malerischer Gesangfigur die Schlangen vor dem Bilde sich schauern und hinweggleiten sieht. (Das geschieht freilich nicht ohne ziemliche Plage der Sänger, welchen der Componist, der auch an einigen anderen Stellen sehr schwer gesetzt, hier viel einfaches und doppeltes Kreuz auferlegt.) Jeder Sänger-Chor wird sich freuen, wenn er diese Partie und ihre verwickelten Schlangenwindungen glücklich überwunden hat und den nun folgenden wunderschönen, sanfte selige Ruhe athmenden Gesang anstimmen kann, in welchem das Volk das Gefühl der Genesung ausspricht, während ihm Mose, dessen Stimme hier ungemein leicht und durchsichtig mit dem Chore verwebt ist, ein höheres Heil noch in der Zukunft verheisst.

Von prophetischer Ahnung erfüllt, schauen dieses nun auch mit ihm Eleasar und Jthamar, Bezaleel und Ahaliab. Sie erblicken im Schlangenbilde ein Vorbild des Kreuzes und sprechen ihre Hoffnung auf Erlösung durch dasselbe, in der, hier sehr sinnig und bedeutungsvoll angebrachten, Choralmelodie aus: O Haupt voll Blut und Wunden etc. welche mit verschiedenem Texte, bey der ersten Wiederholung von den vier Fürsten und acht Obersten, bey der

zweiten durch den Chor des Volks und bey der dritten endlich auch durch den der Leviten, mit Posaunenbegleitung verstärkt, vorgetragen wird. — Ungeachtet dieser Steigerung des Effects, durch immer mehr hinzutretende Stimmen, hat die öftere Wiederholung des Chorals doch etwas Ermüdendes, welches der Componist vielleicht durch Figuration hätte vermeiden können.

Aus obiger, freylich nur dürftiger, Skizze des geist- und gehaltvollen Werks, wird sich übrigens ergeben, dass es, zu würdiger Darstellung, eines starken, wohlgeübten Sängerchors bedarf. Kein solcher möge dasselbe unbeachtet lassen. Ein jeder kann sich von demselben, nach gründlichem Studium, unter tüchtiger, umsichtiger Direction, (welche gewiss auch zur unentbehrlichen Unterstützung der Sänger, bis zum Eintritte der Posaunen, irgend ein zweckdienliches Mittel ergreifen wird,) einen in seiner Art einzigen, erhebenden Genuss und einen lebhaften Eindruck auf jeden nicht ganz ungebildeten, geschmacklosen oder von Vorurtheilen befangenen Zuhörer versprechen.

Es ruht auf diesem Werke unverkennbar die Weihe des Genius, mit dem wir wegen der kleinen Mängel, welche seiner geistreichen Schöpfung da und dort anhaften, nicht kleinlich rechten wollen.

Der Verleger hat das Werk, bey billigem Preise, trefflich ausgestattet. Die schön gestochenen Stimmen sind zur Aufführung unentbehrlich und lassen sich, bey ihrer compendiensen Einrichtung, um gleichen Preis schwerlich geschrieben herstellen.

Beym diessjährigen grossen Sängerfeste in Jena, für welches es zunächst geschrieben war, wurde das Oratorium von 548 Stimmen mit ausgezeichnetem Beyfall aufgeführt.

S.

Missa auctore *J. B. van Bree.* Partitur.

Roterodami, apud L. Coenen. 1834. Proprietas editoris. Prijs ƒ 8.

Wie Rühmliches der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst in vielen Richtungen leistet, ist allgemein anerkannt genug. Unter das Allerrühmlichste gehört die Beförderung, welche sie vaterländischen Talenten angedeihen lässt, namentlich dadurch, dass sie verdienstliche Compositionen vaterländischer Tondichter auf Vereinskosten zur Herausgabe fördert.

Der Weg, welchen sie dabei einschlägt, besteht darin, dass die, zu solchem Zwecke an den Verein eingereicht werdenden, Manuscripte, ohne Nennung des Namens des Verfassers, einem kunstverständigen Vereinsmitgliede zugestellt werden, zur Begutachtung der Frage, ob das Werk seinem Werthe nach wohl verdienen möge, für Rechnung und im Namen des Vereines gedruckt zu werden; — welche Herausgabe im Bejahungsfalle dann im Namen des Vereines erfolgt.

Dieses ist denn eben die Geschichte der Herausgabe der hier vorliegenden Missa, des ersten auf solche Weise gekrönten holländischen Kunstwerkes; und mit besonderem Vergnügen darf ich es erwähnen, dass ich es gewesen, dem das Manuscript zur Begutachtung schon Anfangs Januar 1832 vom Vereine zugesendet worden war und der über die Preiswürdigkeit der Arbeit den Ausspruch gethan; — dass dieser Ausspruch günstig gewesen, beweiset die erfolgte Herausgabe: „*edita a Societate Hollandica musicae promovendae.*“

Soll ich die Missa, so wie sie hier vor uns liegt, mit zwei Worten charakterisiren: sie nähert sich in Styl und Behandlungsart am meisten den Jos. Haidnschen, und auch an Werth strebt sie jenen Vorbildern mit rühmenswerthem Glücke nach — rühmenswerth in ihrem Ganzen; und weg daher mit einzelnen Kritteleien.

Die 182 Blattseiten füllende Partitur ist schön und correct gestochen, und der unter den Partiturzeilen bei-

gefügte Clavierauszug kann zur Erleichterung der Aufführung auf vielfache Weise beitragen.

Mögen die rühmlichen Bestrebungen des herrlichen Vereines fürder segensvolle Früchte bringen.

Gfr. Weber.

Le Pré aux Clercs, der Zweikampf, komische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen des *Planard*, zur beibehaltenen Musik von *Herold* für die deutsche Bühne bearbeitet vom Freiherrn *von Lichtenstein*. Vollständiger Clavierauszug.

Mainz und Antwerpen, bei B. Schott. 14 fl. = 8 Rthl.

Le Pré etc. Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte par *Ch. Rummel*.

Ebendaselbst. Pr. 4 fl. 48 kr. = 2 Rth. 16 gr.

Vorwort
der Redaction der Caecilia.

Es wird, so hoffen wir, unseren verehrten Lesern nicht unwillkommen sein, *Herold's* Portrait dem gegenwärtigen Caecilia-Bande voranstehen zu sehen.

Viele Componisten sind gross und berühmt geworden; *Herold* aber hat das besondere Glück, neben einer nicht zu verachtenden Berühmtheit, seinen Zuhörern vorzüglich lieb zu werden, durch eine gewisse innere Liebenswürdigkeit, welche, so wie sie seiner Persönlichkeit eigen gewesen, so auch aus seinen Melodieen und aus den eigenthümlichen Wendungen seiner musikalischen Phrasen so anziehend hervorleuchtet.

Die vorliegende Oper war als sein Schwanenlied zu betrachten, Frankreich hat sie bewundert, zu den Wolken erhoben haben sie die Zuhörer — und hoch über die

Welken entfloh bald darauf die Seele des noch jungen Componisten die irdische Hülle und — seine Werke zu-rücklassend.

Die Schottsche Verlagshandlung, indem sie das hier vorliegende vom französischen Boden uns auf den teutschen verpflanzt, vermehrt dadurch von Neuem die lange Reihe von Verdiensten, welche sie sich durch ähnliche Leistungen schon seit vielen Jahren erworben hat.

Der Clavierauszug ist im Ganzen zweckmässig, gut spielbar und überhaupt nicht ohne Sorgfalt behandelt; — doch warum werden die im III Bande S. 25, 27 und flg. der Caecilia aufgestellten Bemerkungen „Ueber Clavierauszüge überhaupt etc.“ noch immer nur halb, und nicht ganz vollständig befolgt??

Ausser dem besonders gedruckten Textbuche, ist der Text auch dem Clavierauszuge noch einmal besonders vorangedruckt. Notenstich und Druck sind recht schön.

Herrn *Rummel's* Bearbeitung für Clavier allein wird vielen Liebhabern Vergnügen machen.

Dr. Aab.

Gustave, ou le bal masqué, Gustav, oder der Maskenball, historische Oper in fünf Aufzügen, nach dem Französischen des *Scribe* zur beibehaltenen Musik von *D. F. E. Auber*, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn *von Lichtenstein*. Vollständiger Clavierauszug, eingerichtet von *Jos. Rummel*.

Mainz und Antwerpen, bei B. Schott. Pr. 21 fl. 36 kr. = 12 Rthlr.

Gustave etc. Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte; par *Chr. Rummel*.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 8 fl. 6 kr. = 4 Rthlr. 12 Gr.

Gustav etc. besonderes Textbuch, 92 Octavseiten.

Mainz w. o.

Aber um tausend Himmels willen! das geht ja nur so Schlag auf Schlag!

Es ist ordentlich unerhört zu nennen, wie die B. Schottsche Verlagshandlung Schlag auf Schlag eine Oper um die andere aus Frankreich auf ihren teutschen Verlagsboden verpflanzt! Kaum haben wir in diesen Blättern die Anzeige von *Auber's* Liebestrank, — Gott und Bayadere, — *Herold's* Zampa, — *Auber's* Diable à Séville, — Falschmünzer, — *Herold's* Médecine sans médecin, u. a. m. gelesen, so überrascht dieselbe Verlagshandlung uns — ausser dem vorstehend erwähnten *Pré aux clercs* auch schon wieder, und in immer gesteigertem Maasse auch den vorliegenden Colos eines Clavierauszuges von nicht weniger als vierhundert und sechzehn Folioseiten, nebst zwei und zwanzig Folioseiten beigedruckten Textes!

Durch unsere gegenwärtige Anzeige dieser Erscheinung Etwas zur Verbreitung des Rufes beitragen zu wollen, in welchem diese Oper durch vielfältige Berichte aus Paris bereits steht, hiesse Wasser ins Meer tragen; es möge daher der gegenwärtige Bericht vom wirklichen Dasein der merkwürdigen Erscheinung statt ausführlicher Anzeige genügen.

Ob der Text, — die bekannte Geschichte vom Schwedischen Königsmorde durch Ankerström *) — ob ein solcher Text in Teutschland eben solchen Anklang finden werde, wie er momentan bei der Bewegungspartei unseres westlichen Nachbarstaates gefunden — das ist eine viel zu ernste Frage, als dass wir sie hier besprechen mögten.

---

*) Vielleicht wird Herr Baron von Lichtenstein das Stück, um es für die Schwedische Bühne minder anstössig zu machen, dereinst noch einmal in einen Julius Caesar, oder Napoléon, oder Miguel umarbeiten, wie er Rossini's Tell zu einem Andreas Hofer umgearbeitet, Letzteres dem Vernehmen nach nicht für die Bayersche Bühne.

— Genug also von Scribe's Text! —

Dass Aubers Melodieen auch bei uns überall Anklang finden, ist gewiss; und so werden denn sicherlich auch diese Auberschen Zauberklänge in vielen teutschen Ohren reizend wiederhallen, — nebenbei auch gewiss ganz besonders in unseren Ballsälen, für welche die hier schier überreichlich vorkommende Ball- und Balletmusik eine wahre Schatzgrube ist, welche nur exploitirt zu werden braucht, um die tanzende Menschheit mit wahrhaft Strausischen Schätzen wie aus einem gesegneten Füllhorne zu überschütten!

Noch Eins beiläufig: wir können nie ohne Anwandlung von Lachen die pausbackige Titelform lesen, in welcher zuweilen — in neueren Zeiten wird es wieder recht allgemein Mode — unsere Opernübersetzer ihren werthen Namen auf dem Titelblatte auf das Fouteuil des Ehrenplatzes setzen, dem des Componisten nur so — wie aus Gnaden „beibehalten" — ein Tabouretchen gleichwohl nicht vergönnend; — wie z. B. hier:

> Gustav etc., nach dem Französischen des Scribe, zur beibehaltenen Musik von Auber für die deutsche Bühne bearbeitet vom Freiherrn von Lichtenstein. — !

eine Formel, welche uns immer ungefähr so vorkommt, als wenn der Herr Baron von Lichtenstein, hätte er etwa den Clavierauszug gemacht, auf das Titelblatt setzen wollte:

> Gustav, ... Clavierauszug vom Baron von Lichtenstein, mit beibehaltener Musik von Auber! —

Dass freilich ein wahrhaft gelungenes Unterlegen einer Uebersetzung unter gegebene Musik etwas Hochverdienstliches, — dass solches Uebersetzen und Unterlegen eines ganzen fünfactigen Operntextes eine

wahrhaft herkulische Aufgabe, ja dass es ein, wenn auch nicht grösseres, doch häufig ein mühsameres Kunststück sein kann als das des Tonsetzers selbst gewesen, das verkennen wir wohl weniger als vielleicht irgend Jemand, und also auch nicht, dass der Name eines solchen Uebersetzers und Unterlegers ein wahrer und rechter Ehrenname ist; — aber eine so aufgeblasene Formel wie die hier vorliegende, steht doch keinem Uebersetzer und Unterleger zu Gesichte, und wär er auch der allervortrefflichste.

In wiefern Hr. v. Lichtenstein dieses ist? — darüber nächstens eigens und ausführlich.

Der Clavierauszug, so wie das Arrangement für Clavier allein ohne Gesang, Letzteres von Christian Rummel, Ersterer von einem bisher unbekannten Herrn Joseph Rummel, sind beide ganz gut gemacht. Von Einzelnem, was wir darüber anzumerken hätten, erwähnen wir nur, dass, wie gleich der erste Anblick der ersten Blattseite zeigt, in der Ouvertüre die eine Bearbeitung von der andern vielfältig wesentlich abweichet, nämlich nicht blos in der Art des Arrangements, sondern selbst in Ansehung des Basses — ja des Grundbasses und der Grundharmonieen, so dass wenigstens Einer der beiden Arrangirer der Partitur mehrfältig untreu geworden sein muss. Welcher von Beiden? ist uns unbekannt, mag übrigens unausgemacht bleiben, da sowohl die eine als auch die andere Version an sich selbst untadelhaft ist.

Der Preis des Clavierauszuges — 21 fl. 36 kr.! — wird freilich die Mehrzahl der Dilettanten zurückschrecken; Opernbühnen aber haben allemal Vortheil davon, die Partitur, mit untergelegtem teutschen Texte, die Orchesterstimmen, die Zeichnungen der Decorationen und Costüme zusammt dem Clavierauszuge, mit Einem Zuge beziehen zu können.

Dr. Aab.

I.) Méthode de Violoncelle, par *J. J. F. Dotzauer.* — Violoncellschule von *J. J. F. Dotzauer.* (in teutscher und französischer Sprache.)

Mayence, chez B. Schott fils. Pr. 7 fl. 12 kr.

II.) Violoncellschule, für den ersten Unterricht, nebst zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes; von *J. J. F. Dotzauer.* 126. Werk.

Wien bei T. Haslinger, Pr. 4 fl. CM. = Rthlr. 2. 16 Gr.

III.) Vingt exercices pour le Violoncelle; comp. par *Jos. Merk.* Oeuv. 11.

Ebendaselbst. Pr. 3 fl. CM. = Rthlr. 2.

IV.) Sechs Rondinos über beliebte Melodieen, für Violoncell und Pianoforte; von *J. J. F. Dotzauer.*

Ebendaselbst. Pr. Nr. 1. 1 fl. 15 kr. Mze. Nr. 2 bis 6 à 1 fl. Mze.

Zu I und II.

Es versteht sich von selbst, dass wir des unter Nr. I genannten höchstverdienstlichen Werkes, welches in unsern Blättern schon früher, seinem bedeutenden Werthe gemäs, ausführlich angezeigt und angerühmt worden ist, *) hier nur darum miterwähnen, um es mit dem unter Nr. II genannten in Beziehung zu setzen.

Herr *Dotzauer* hat erst eine vortreffliche Violoncellschule geschrieben, — nunmehr aber aus dieser ein Diminutiv oder solchen, eine Violoncellschule verjüngten Masstabes, eine Fraction jenes früheren Ganzen, excerpirt, und dieses Verjüngte, dieses Fragment, wird hier den kauflustigen Violoncelllustigen von der T. Haslingerschen Verlaghandlung zu allerdings civilem Preise dargeboten, — unseres Wissens zu grossem Verdrusse der Verleger des früheren,

*) *Cäcilia* I. S. 356, und III, 249.

grösseren und natürlich minder wohlfeilen Werkes, — dessen Absatz natürlicherweise durch die Concurrenz eines, denselben Namen tragenden wohlfeileren, bedeutend beeinträchtigt wird, — nicht allein indem das liebe Publicum überhaupt lieber nach dem Wohlfeileren als nach dem mehr Kostenden greift, und mancher Lern- und Kauflustige, der sich sonst das Hauptwerk angeschafft hätte, sich nunmehr lieber mit dem wohlfeileren Fragmente begnügen wird, — sondern weil die Aehnlichkeit der Titel beider Werke das liebe Publicum und die lieben Violoncellisten sogar verleiten kann, beide Werke für Eines und dasselbe zu halten, und Mancher, der nicht gerade erfahren oder es sich nicht gerade gemerkt hat, dass unter dem Namen *Dotzauer* zwei verschiedene Violoncellschulen existiren, die Eine das Hauptwerk, die Andere ein Fragment daraus, — sich das letztere kauft und nun meint, jetzt habe er die rechte *Dotzauer*'sche Violoncellschule! —

Hätte Herr *Dotzauer* seinem kleineren Werke einen anderen, dasselbe vom grösseren bemerkbar auszeichnenden Titel gegeben, — hiesse es auch nur z. B. Kleine Violoncellschule, oder etwa Anfangsgründe etc., — oder hätte er es gar auf dem Titelblatte ganz aufrichtig als Auszug aus seiner Violoncellschule signalisirt, *) — dann konnten wenigstens Missverständnisse der eben erwähnten Art nicht eintreten; — und doch würde auch dann das verjüngte Werk immer noch Absatz genug gefunden haben. —

Doch wir verirren uns hier in Betrachtungen, welche ausser unserer eigentlichen Sphäre liegen. Dahinge-

*) Der leicht übersehene Titelzusatz: Violoncellschule „für den ersten Unterricht" signalisirt die Verschiedenheit nur gar leise, und ist um so weniger charakteristisch, da im Werkchen selbst Dinge enthalten sind, welche weit über „den ersten Unterricht" hinausgehen; z. B. S. 23.

stellt müssen wir es lassen, was vor dem Richterstuhle des Rechtes, der Billigkeit, und nach den, im Archive der vereinigten Musikhändler in Leipzig niedergelegten conventionellen Statuten, in einem Falle, wie der vorliegende, Rechtens oder Unrechtens sein mag; — denn wir sind keine Rechtsgelehrte, keine Verlagsrechtsgelehrte; aber wir glauben und präsumiren, dass die Wiener Verlagshandlung den Verlag abgelehnt haben würde, hätte sie dem Herrn *Dotzauer* zutrauen können, sein Manuscript könne sie in solche Collisionen verwickeln und compromittiren.

Wenn wir übrigens dieses Werkchen bis jetzt überall als ein Diminutiv des grösseren, als einen Auszug aus demselben, betrachtet haben, — so müssen wir — denn Recht muss sein und Recht bleiben, — über diese Bezeichnung, und darüber, in wie weit es wirklich als Auszug — wo nicht gar als theilweise Wiederholung des früheren, zu betrachten ist, uns noch etwas näher erklären.

Ein Auszug ist es in mehrfacher Hinsicht; — in mancher aber freilich auch wieder nicht.

Was der Verfasser in seiner grossen Violoncellschule Seite 1 als dem Lehrlinge schon bekannt voraussetzt, nämlich Vorkenntnisse von „Tact, Schlüsseln, Noten u. dergl." — das findet sich in der vorliegenden kleinen Schule auf 11 Folioseiten eigens abgehandelt. — In wiefern das Geschenk, welches Herr *Dotzauer* seinen Lesern hier macht, — ob und wiefern das Einflicken einer allgemeinen Musiklehre, in schier jede Instrumentalschule, — zweckmäsig oder unzweckmäsig, wo nicht gar zweckwidrig ist? darüber haben sich unsere Blätter schon so oft ausgesprochen, dass wir die Wiederholung des, einem jeden Verständigen von selbst Einleuchtenden, uns nicht wieder erlauben wollen. Dass diese Dinge in Herrn *Dotzauer*'s früherer Schule nicht enthalten waren, war ein Vorzug jenes

Werkes vor anderen. — Ausserdem ist Dasjenige, was er nunmehr hier über jene Gegenstände beibringt, jedenfalls nicht von der Art, dass ein Schüler, welcher noch keine oder nur unklare Begriffe von diesen Dingen hat, aus demjenigen was und wie Herr *Dotzauer* darüber docirt, klare und ganz richtige Begriffe schöpfen wird.

Dem Erwähnten folgt nun, S. 14 und figg., endlich die Violoncelllehre selbst: — bestehend im Ganzen in fünfzehn Blattseiten.

Dass hier sich gar Manches wieder findet, was in dem grösseren Werke gesagt ist, oder vielmehr dass diese ganze Abtheilung als Auszug aus jenen zu betrachten ist, versteht sich von selbst, und kann der Natur der Sache nach gar nicht anders sein. So ist es z. B. natürlich, dass die Haltung des Violoncells und der linken Hand (S. 14), die Haltung des Bogens (S. 15), die Stimmung des Violoncells (S. 16), die Bogenführung, Strichart und Applicatur (S. 17) u. s. w. auch hier nicht anders gelehrt und beschrieben werden kann, als dies alles in der grösseren Schule S. 2, 4, 6, 12, 17, etc. geschehen war, nur überall viel weniger ausführlich. Hier und da findet man wohl auch ziemlich wieder die nämlichen Worte gebraucht, oder dieselben Phrasen und Darstellungsarten — Alles wie natürlich!

Dass aber das solchergestalt aus der grossen Schule Ausgezogenen doch nicht eben Viel ist, — das geht schon aus dem bereits oben Gesagten sehr natürlich hervor, nämlich daraus, dass das Ganze in — sechzehn Blattseiten besteht, was gegen Dasjenige, was in der grossen Schule auf 62 vollen Seiten gelehrt und durch zwei vollständige Zeichnungen erläutert wird, in gar keine Vergleichung kommen, also freilich auch unmöglich das grössere Werk entbehrlich machen kann; — auch nicht einmal für den „ersten Unterricht"; — oder meint Herr *Dotzauer* etwa, die umständliche Anleitung zur Haltung des Instrumentes

und die dazu gehörigen Zeichnungen und Abbildungen gehören nicht zum „ersten Unterricht“?! —

Wie weit sich dahingegen bei ihm der Begriff vom „ersten Unterricht“ erstreckt, zeigt sich unter Anderem auf S. 23, wo der „erste Unterricht“ bis zu Terzenläufen in Doppelgriffen über alle vier Saiten hinaus, bis $\frac{h}{g}$, geht! *)

Wie denkend und systematisch der Herr Verfasser überhaupt in dieser Schule gearbeitet hat, beweiset unter anderem der possirliche Umstand, dass die ausführliche Lehre: welche der verschiedenen Arten von Fingersatz für chromatische Tonreihen, von C bis $\bar{c}$ hinauf und von da wieder bis C herab, am zweckmäsigsten seien, welche mit und welche ohne Daumeneinsatz, — unter der Ueberschrift steht: Von den Stricharten mit springendem Bogen —!

Den Beschluss des Werkchens machen — das Beste kommt zuletzt, — 40 neue Uebungsstücke für zwei Violoncelle, mit sehr zweckmäsiger Fingerbezeichnung, und progressiv, von der einfachen Scale bis zu nicht unbedeutender Schwierigkeit, aufsteigend.

Dieser Theil des Werkes — auch dem Volumen nach der stärkste, indem er die weit grössere Hälfte des Ganzen bildet, — ist endlich auch der bei weitem verdienstlichste, für welchen denn auch gewiss alle Freunde, Lehrer und Beflissene des schönen Instrumentes dem Herrn *Dotzauer* und seinem Verleger dankbar sein müssen und werden.

Zu III.

Ebenfalls rühmenswerth sind die unter Ziffer III genannten *Exercices*, und wir rühmen sie mit gutem Gewis-

*) Siehe die Anm. S. 52.

sen, ohne weiter einzugehen in ausführliche Details. Herr *Mark* ist Professor am Musikconservatorium in Wien, kennt sein Instrument, wie seine hier vorliegenden Arbeiten beweisen, genau in seinen Eigenthümlichkeiten, und schreibt mit Geschmack. Keinem Violoncellisten wird es demnach uninteressant sein, sich an diesen Etüden zu versuchen.

Zu IV.

Endlich die *Rondini* für Violoncell und Clavier. — Der Stoff dazu ist aus den beliebteren Melodieen aus den *Bellini*schen Opern: *I Capuleti ed i Montecchi*, *Norma*, und der *Sonnambula* entnommen und zu ganz hübsch unterhaltenden, zum Theil phantasiemäsigen Tonstücken verarbeitet, welche — ungleich den meisten früheren Compositionen dieser Art — beide Spieler beinahe gleichmäsig, und keineswegs ganz leicht, aber angenehm beschäftigen. Sicherlich werden diese den Liebhabern des Clavier- und des Violoncellspieles dargebotenen Unterhaltungen zahlreiche Freunde finden.

Das Aeussere aller angezeigten Werke ist schön.

d. Rd.

Die Fürstin von Grenada, oder der Zauberblick, grosse Zauberoper, in fünf Aufzügen. Musik von *J. G. Lobe*. Partitur.

Die Fürstin von Grenada u. s. w., vollständiger Clavierauszug von *Ch. Rummel*.

Bei Schott in Mainz, Paris und Antwerpen. Preis der Partitur 36 fl. Preis des Clavier-Auszuges 12 fl. 36 kr. = 7 Thlr.

Die Fürstin von Grenada u. s. w. Textbuch, 42 Octavseiten, brochirt.

Bei Schott in Mainz, Paris und Antwerpen. Pr. 54 kr.

Illuminirte Zeichnungen der Decorationen, Costüme etc.

Ebendaselbst. 11 fl.

Ouverture der Oper: die Fürstin von Grenada etc. zu 4 Händen für das Pianoforte arrangirt von *Ch. Rummel.*

Ebendaselbst. 1 fl. 12 kr. = 16 Gr.

Schon das Wort „Zauberoper" deutet auf den Geist unserer Zeiten; und der Dichter, mehr noch der Componist, haben demselben hier völlig Genüge geleistet.

Es ist unrecht, Jenem in den Weg zu treten den er sich gewählt, und ganz gegen das Gebot „Irret die Spielleute nicht!" — Wär' es auch nur der Abwechslung wegen: auch Zauberei mag in Thaliens Gefilden den ernsten Geist zu zerstreuen suchen.

Wir müssen es Herrn *Lobe* nachsagen, dass er seiner Seits gethan was nur immer möglich war, und sein reichhaltiger Erfindungsgeist hat ihm dabei aufs Trefflichste beigestanden. Wie sich das drängt! ohne Ruhe und Rast hin und her eilt, dann sich auf Momente ausruht, um mit neuen Kräften wieder zu beginnen! Es geschieht was Noth thut, und selbst Mehr! Kein Instrument will müssig stehen am Wege; und was man rühren kann, es wird gerührt. Nie fand ein Sänger mehr Gelegenheit, die Kraft und den weiten Umfang seiner Stimme wie auch eine gesunde Brust und wohlorganisirte Lungen zu beurkunden. Nie fand ein Orchester so viel Gelegenheit, seine technische Gewandtheit an den Tag zu legen, wie hier, wo selbst die grosse und kleine Trommel, Triangel, Becken und Picolflöte ihren Meister verlangen. Aber nicht allein dies, nein, auch im Schweigen, im Pausiren nämlich, muss ein Chor Musiker, das hier Ruhm ernten will, wohl erfahren sein. Das Reich der Passagen für Gesang und Spiel scheint in dieser Oper seine Gränze erreicht zu haben, und Herr *Lobe* trägt den Ruhm davon, dass seine Nachkommen umsonst trachten werden ihm nachzufliegen in Betreff der Instrumentirung.

Wird der junge, hoffnungsvolle Componist erst dahin gekommen sein, wo das nur zu heisse Jugendfeuer dem reifern Nachdenken den Platz einräumt, wird der Jüngling zum Manne gereift sein, und Reinheit und Klarheit ihn umgeben, alsdann hoffen wir noch schönere Früchte seiner Mühe bewundern zu können.

Nicht leicht wird es in Teutschland einer Oper so wohl, wie es der gegenwärtigen geworden; nicht leicht erlebt eine das Glück, nicht blos im Clavierauszuge, sondern auch gleich in vollständiger Partitur, und gar auch noch in Stimmen, gedruckt zu erscheinen, wie dies alles dieser Fürstin von Grenada zu Theil geworden.

Aber nicht leicht war auch, seit undenklicher Zeit, eine Oper so gleich bei ihrem ersten Auftreten überall günstig und mit so entschiedenem und allgemeinem Lobe aufgenommen worden, wie diese. Die erste Stimme dafür geführt zu haben, darf sich unsere *Cäcilia* rühmen, und mit Vergnügen hört sie das, was sie damal über das Werk gesagt, jetzt aus den Hauptstädten Teutschlands wiederhallen. *)

Glückauf darum dem so Ausgezeichnetes versprechenden Componisten! **) Er grüne lang, und bringe uns noch

---

*) Auch in Leipzig ist diese Fürstin mit ausgezeichnetem Erfolge über die Bühne gegangen. Der Componist wurde bei der ersten und dritten Vorstellung, welche er selbst dirigirte, von dem gedrängt vollen Hause stürmisch gerufen, so wie auch der Intendant Ringelhardt, der die Oper mit glänzender Ausstattung in Scene gesetzt hatte. Die Aufführung derselben von Seite des Sängerpersonals und des Orchesters war vortrefflich, und der Beyfall steigerte sich von Nummer zu Nummer. Ein Lied im vierten Acte wurde jedesmal da Capo verlangt.

— Der Kronprinz von Preussen hat dem Musikdirector Löwe in Stettin wegen seiner Leistung eine goldene Medaille verliehen, auch selbst einer Aufführung des Löwe'schen Oratoriums „die Siebenschläfer" in Königsberg beigewohnt. *Rd.*

**) Seine frühere Oper: Die Flibustier, haben wir schon in früheren Blättern angerühmt. *Rd.*

viele — und immer noch mehr und mehr gereift, — so- wird bald recht herrliche Früchte!

Und Glück zu auch der hochachtbaren Verlagshandlung, deren grossartigem Unternehmungsgeiste unser teutscher Boden, — neben so manchem classischen Werke höchster Bedeutung, — nebenbei auch einen überreichen Schatz neuer und neuester dramatischer Compositionen des In-, so wie auch des Auslandes verdankt, und welche dermal auch die Unternehmung der hier vorliegenden grossen Ausgaben nicht gescheut hat, um dem Werke eines vielversprechenden jungen Genius den Eingang zu allen Bühnen zu bereiten und zu erleichtern. Möge das Unternehmen zu ihrer Zufriedenheit ausschlagen.

Die Ausgaben sind correct *) und zum Theil selbst splendid zu nennen; — auch an der Colorirung und selbst Vergoldung und Versilberung der Decorations- und Costumezeichnungen etc. ist weder Fleiss noch Geld gespart. **)

Herrn *Rummels* Arrangement der Ouverture ist rühmenswerth und wird Liebhabern Freude machen.

---

*) In einigen der ersten Abdrücke des Clavierauszuges findet sich eine Anzahl nicht unerheblicher Stichfehler, welche jedoch in den späteren Abdrücken nicht mehr vorkommnn. *Rd.*

**) Um desto erfreulicher war es uns, aus einer uns vorgelegten Berechnung zu ersehen, dass eine Theaterdirection sich den Besitz der gestochenen Partitur, der Orchester-, Chor- und Solostimmen, der illuminirten und vergoldeten Decorations- und Costumezeichnungen, des gedruckten Textbuches, und des Clavierauszuges, welchem letzten noch einmal der ganze Text vorangedruckt ist, — Alles zusammen, sich um 127 fl. verschaffen kann. *Rd.*

I.) Religiöser Gesang: „Der Herr ist ein grosser König“ für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen mit obligater Orgelbegleitung in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 7.

Breslau bei C. Cranz. Pr. 16 gr. (Partitur und Stimmen.)

II.) Religiöser Gesang: „Herr, auf dich traue ich“, für 2 Tenor- und 2 Basstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Ernst Richter*. Partitur und Stimmen. Op. 8.

Preis 8 gr. Breslau bei Cranz.

III.) Sechs Tafellieder für 4 und 5 Männerstimmen mit und ohne Clavierbegleitung, componirt von *Ernst Richter*. Partitur und Stimmen. Op. 4.

Preis 1 Rthlr. 8 gr. Breslau bei Cran.

IV.) Fünf Lieder von Hoffmann von Fallersleben, componirt für 4 Männerstimmen; von *B. E. Philipp*.

Pr. 12 gr. Breslau bei C. Cranz.

Herr *Richter*, Musiklehrer am evangelischen Schullehrer-Seminar in Breslau, hat in seiner amtlichen Stellung gewiss die nächste äussere Veranlassung zu Compositionen, wie Nro I und II, gefunden. Der Vorrath von Gesängen, welche bei kirchlichen Feierlichkeiten von Männern allein, mit geringer Instrumentalbegleitung, ausgeführt werden können, ist nicht sehr gross; gleichwohl wird bei den Uebungen in Seminarien nicht minder, als beim Gottesdienste in kleinen Kirchen, das Bedürfniss solcher empfunden. Noch mehr ist dies der Fall bei den in verschiedenen deutschen Provinzen eingeführten Gesangfesten, woran meistens Schullehrer Theil nehmen. Wie viele Erfahrung die Behandlung des Männerchores erfodere, wofern eine lebendige Wirkung erreicht werden, und doch Alles bequem singbar sein soll, ist Jedem bekannt, dem die engen Gränzen nicht fremd sind, welche hier statt finden.

Zelter und *Klein* gingen Vielen als Muster voran; und es ist erfreulich, zu beobachten, wie das Beginnen

Jener von talentbegabten und kundigen Männern fortgeführt wird. Zu solchen haben wir jedenfalls Herrn *Richter* zu zählen. Zuvörderst ist zu billigen, dass er, anstatt mangelhafter Reimereien, nach Art älterer Meister, kräftige Bibelworte zur Grundlage seiner Arbeiten gewählt hat.

I.

Nr. I beginnt mit einem Chor (*C*-dur, $\frac{2}{4}$-Tact) über die Worte „Der Herr ist ein grosser König, der Himmel und Erde gemacht hat." Zwei musikalische Hauptgedanken theilen sich in diese Worte, und enthalten Stoff genug zu mannigfacher contrapunctischer Verschlingung, Erweiterung und Verkürzung. Feierlich ist der Charakter des Ganzen, das, leicht singbar, doch viele Wirkung macht. Ein Andante (*F*-dur $\frac{3}{4}$ Tact) „Er liebet Gerechtigkeit und Gericht, die Erde ist voll der Güte des Herrn" ist drei Solostimmen zugetheilt, und spricht Trost und Gottvertrauen aus. Ein Adagio, „Betet an den Herrn im heiligen Schmuck", leitet nun zu einer Fughette: „und lobet seinen Namen von nun an bis in Ewigkeit" (*C*-dur, $\frac{4}{4}$-Tact) hinüber, wo zuweilen der erste Tenor, (freilich schwer vermeidlich) etwas hoch zu liegen kommt. Alles ist im Ganzen einfach gehalten, würdevoll die Declamation und der musicalische Ausdruck. Dass nur wenig modulirt wird, haben wir zu loben, da wir in der Häufung der harmonischen Effecte ohne Noth, für die Kirchenmusik kein Heil erblicken. So ist denn das Musikstück, sowohl von Seiten der Auffassung als der geschickten Ausführung, sehr zu loben und zu empfehlen.

II.

Gleiches gilt von Nr. II, einem kürzeren, von frommer und demüthiger Gesinnung durchwehten Gesange. (Andante, *A*-dur, $\frac{3}{4}$-Takt). Die Clavierbegleitung kann füglich auch auf der Orgel gespielt werden. Herr *Richter* möge nach dieser Richtung hin noch recht viel thätig sein. Er gehört zu denen, welche den Gesang rein und lauter, ohne übermässigen Flitterstaat der Instrumente,

Heben, und also in unseren Tagen, zumal im Fache der Kirchenmusik, eine wenig betretene aber lobenswerthe Bahn gehen.

III.

Liedertafelgesänge erzeugt gegenwärtig fast jede einigermassen bedeutende deutsche Stadt in Menge, und dennoch ist, so geht die Klage, Ueberfluss an guten nicht vorhanden. Einen grossen Theil der Schuld tragen die Dichter, von denen viele das freie, unbefangene Liederschaffen immer mehr verlernen, und entweder mit schwächlicher Sentimentalität, oder mit unsangbarer Begriffspoesie ihre Verse füllen. Gleichwohl ist nicht zu läugnen, dass auch die Componisten sich selten genugsam umschau'n und zweckmässig wählen. — Herr *Richter* hat die Texte gut gewählt, und ein frisches, lebendiges Talent für musikalische Behandlung des Liedes an den Tag gelegt.

Nr. 1. „Der liebste Buhle" von Fischart, ist fröhlich und doch behaglich aufgefasst.

Nr. 2. „Schaut, wie die Nacht winkt" von Grisheim, hat fast einen dramatischen Charakter, noch mehr

Nr. 3: „der Fastnachtdienstag", gestaltet sich zu einer völligen kleinen Scene mit Instrumentalbegleitung. Unbedingt ein sehr glücklich erfundenes Gesangstück, das nirgend seine Wirkung verfehlen wird.

Nr. 4. „Mein Lieblingsklang" klingt recht gut, wird aber namentlich um der vielen Strophen willen keinen recht lebendigen Eindruck machen.

Nr. 5. „So trinken wir *laetifice*" (von Hoffmann) vortrefflich.

Nr. 6. „Der Dammeister" (von Kogisch) ist wieder kein Lied, sondern dramatisch bewegt. Die Musik ist sehr geschickt dem Gedichte angepasst, in welchem wir aber, so schöne Sachen wir von Kogisch kennen, nicht viel Poesie finden können. —

Die Lieder singen sich sämmtlich leicht, bedürfen aber doch einer kleinen Probe, da zwar nicht dem Umfange der Stimmen, wohl aber den Tactverhältnissen nach, Manches vorkommt, was Uebung voraussetzt. Dann aber werden sie erheitern und beleben. —

IV.

Auch die Lieder von *B. E. Philipp* gehören keineswegs zu den Alltagsarbeiten. Er hat Texte von H. Hoffmann von Fallersleben gewählt, einem Dichter, der den wahren Liedelton auf eine Weise, wie wenige trifft. Unter denselben ist:

Das erste: „Unsre Väter sind gesessen" ein kleines poetisches Meisterstück. Die Musik schreitet, wie billig, nicht traurig, aber kräftig und doch ernst einher.

In Nr. 2 „Hoffe nicht, harre nicht" wird der Haupteffect durch die beiden Trugschlüsse erreicht.

Nr. 3 ist ein, in Musik und Worten übermüthig dithyrambisches Lied, flüchtig einherschwebend. Grundton und Dominante wechseln allein ab. Der Rhythmus von drei Takten drängt aber rastlos und ungestüm vorwärts, und ersetzt die Gewöhnlichkeit der Melodie und Begleitung.

Nr. 4 „Wein, Weib und Würfel" ist schwächer.

Nr. 5 klingt sehr gut, passt aber nicht für den Chor, da es von dem Dichter nur einem Individuum in den Mund gelegt ist. —

Im Allgemeinen finden wir in diesen Liedern mehr Kühnheit, in jenen von *Richter* mehr Besonnenheit; und dennoch wird sich ein und dieselbe frohe Gesellschaft an beiden Sammlungen ergötzen können. —

Alle hier zusammengefassten Werke sind von der Verlagshandlung für den Gebrauch passend, und ausserdem elegant, ausgestattet worden. Dass die Partituren, compendiös gedruckt, beiliegen, wird bei der Ausführung sehr zu Hülfe kommen.

A. Kahlert.

Grande Sonate élégique, en *fa* mineur, pour le Pianoforte; composée par *C. Löwe*, docteur en philosophie et directeur de musique à Stettin. 32stes Werk.

Berlin bey Wagenführ. Pr. 1 Rthlr. 5 Sgr.

Kenner der Pianoforte-Literatur werden für dieses Werk eine günstige Vorbedeutung schon darin finden, dass es einer Fürstin gewidmet ist, deren ausgezeichneter Kennerschaft und hohem Kunstsinne nur anerkannte Meister, und nur mit Darbringung vorzüglich gelungener und gehaltvoller Werke, zu huldigen pflegen: der Grossherzogin von Weimar, Maria Paulowna. — Und sie werden sich in dem günstigen Vorurtheile nicht getäuscht sehen. Die Sonate ist schwer, so wie des, in Norddeutschland hochgefeyerten, mit immer herrlicheren und mannichfaltigeren Schöpfungen hervortretenden Verfassers vollkommen würdig und gehört zu den nicht eben zahlreichen Producten der neuesten Zeit, welche dann und wann einmal für so vieles leere Stroh, welches sonst in der musikalischen Welt gedroschen wird, Entschädigung gewähren.

Elégique hat sie der Hr. Verf. genannt: wohl schon ein Fingerzeig zu richtiger Auffassung des Werks; allein wir wünschten doch, der Tondichter, welcher immer seine besonderen poetischen Intentionen zu verfolgen pflegt, hätte uns hier seiner Muse noch etwas tiefer ins geistreiche Auge blicken lassen. — Irren wir nicht, so tönt seine elegische Leyer diessmal dem Untergange eines grossen deutschen Dichterlebens. Wir wenigstens haben uns bey dieser Auffassungsweise des Werks im hohen Mase mit demselben befreundet. —

Es beginnt mit einem tief ernsten, selbständigen *Grave con moto*, *a*-moll, $\frac{4}{4}$-Tact, in welchem ein grossartiger Schmerz sich ausspricht. Durch raschen Uebergang schliesst sich an dasselbe ein Allegro, $\frac{12}{8}$, reich an Erfindung, melodisch harmonischer Kunst und gesangvoll vierstim-

migen Satze. — Hierauf folgt ein, wir möchten sagen, himmlisches Andante in *Des*-dur, $\frac{6}{4}$-Tact, eins von den Stücken, welche dem Leser gefallen und den Musiker in Entzückung versetzen. Wer es hört, ohne den Namen des Verf. zu wissen, wird glauben; *Maria Weber* habe es aus den Gefilden der Seligen herabgesendet. — Einen schroffen Gegensatz zu ihm bildet das nun folgende *Presto*, (*cis*-moll, $\frac{3}{4}$) voll bitteren, nagenden, fast höhnischen Schmerzes, der vergebens in sanfte Wehmuth sich auflösen will. Das geschieht mehr im brillant ausgestatteten Finale (*f*-moll, $\frac{2}{4}$-Tact) welches mit einer aus einem Theil seines wehmüthig klagenden Hauptthemas gewebten, nicht streng geschriebenen, aber ungemein ausdruckvollen „*Fuga con duolo*", würdig schliesst und einen elegisch erhabenen Eindruck zurücklässt. —

Freunde der dichterisch schönen Sonaten von *Beethoven*, *Ries* und *Maria Weber*, werden in dieser reichen Genuss finden, ohne dabey mit übermässig grossen Schwierigkeiten kämpfen zu müssen, obwohl sie eine tüchtig geübte Hand verlangt. — Bey dem unverkennbaren Ideenreichthum des genialen Verfassers, haben uns zwey ihm entschöpfte Gemeinplätze befremdet, nehmlich p. 15 System 2, und S. 18 System 3 u. ff.

Die äussere Ausstattung des Werks bringt dem Verleger Ehre.

K. Stein.

Zwölf Vorspiele für die Orgel zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste; componirt von *G. J. Weiss*, Organist an der Hauptkirche in Göttingen.

Göttingen bei J. G. Hübner. Preis 8 ggr.

Herr *Weiss*, ein Schüler *Umbrechts*, tritt zum ersten Male als Componist auf, gehört aber nicht zu denjenigen Leuten, welche die Zeit kaum erwarten können, wo sie

ihren Namen gedruckt lesen. Längst konnte sein Werkchen öffentlich erschienen seyn; ehe derselbe jedoch seine zwölf Vorspiele der Lithographie übergab, legte er sie einigen Kunstkennern zur Prüfung vor, welche zur Herausgabe riethen, und sendete sie zuletzt an den berühmten *Rink*, um sie nochmals der feinsten Feile zu unterwerfen. So liegen sie jetzt vor uns, und verdienen besonders allen angehenden Orgelspielern bestens empfohlen zu werden. Sie sind nicht gar schwer auszuführen, dabei dem Instrumente und der Kirche wohl angemessen. Gut wär es gewesen, hätte Herr *Weiss* an manchen Stellen den Fingersatz beigefügt. Dieser ist bei dem Orgelspiele, der Bindung wegen, oft weit schwerer richtig und zweckmässig zu finden, als beim Spiele des Forte. piano. Sollte Herr *Weiss* eine Fortsetzung liefern, was zu wünschen wäre, so wolle er diese kleine Bemerkung beherzigen.

Director *Dr. Heinroth.*

Rondo brillant pour le Piano, sur un motif de l'opéra le Serment par *F. Kalkbrenner.* Op. 116.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 12 kr. = 16 gGr.

Die Schaar von Claviercompositionen, genannt *Rondo brillant*, füllt heut zu Tage alle Märkte und droht gediegnere Werke, — namentlich die Sonate, nachgerade gänzlich zu verdrängen, — ungefähr auf ähnliche Weise, wie aus unseren Concertsälen die Simphonie von der Ouverturenmode verdrängt zu werden droht. — Unter dieser Schaar moderner *Rondaux brillans* zeichnet sich das vorliegende vortheilhaft aus vor manchem Hundert anderer; und wären seine Brüder alle so, so würden wir sie alle willkommen heissen müssen und keines derselben unnütz schelten können. Herr *Kalkbrenner* hat es dem trefflichen *Henry Bertini* gewidmet, und da war es denn auch natürlicher Weise nicht mehr als billig, einem Manne wie dieser nichts Leichtfertiges und Geringes darzubieten.

Die Verlaghandlung hat das Werkchen einfach, aber recht anständig ausgestattet.

Dr. Löb.

I.) *B. E. Philipp*, Deux Divertîssements faciles pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 1

Breslau, chez Förster. 12 ggr.

II.) *B. E. Philipp*, Deux Divertissements brillants pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 2.

Breslau, chez Förster. 12 ggr.

III.) *B. E. Philipp*, Trois Romances pour le Pianoforte. Op. 17.

Breslau, chez Cranz. 6 ggr.

IV.) *B. E. Philipp*, Ouverture, componirt für das Musikfest zu Reichenbach, für das Pianoforte, zu 4 Händen arrangirt. Op. 17.

Breslau, bei Cranz. 12 ggr.

V.) *B. E. Philipp*, Rondeau elégiaque, pour le Pianoforte. Op. 10.

Hambourg, chez Cranz. Pr. 10 ggr.

Es ist in unserer, der Masse nach, an neuen musikalischen Erscheinungen überreichen Zeit, fast unmöglich, nach einem einzelnen Erzeugnisse die Fähigkeit eines Tonsetzers zu beurtheilen. Nur durch Vergleichung mag es gelingen, aus verschiedenen Arbeiten desselben Künstlers endlich zu dem Resultate zu kommen, ob wirklicher Beruf vorhanden, oder nicht. Eine hübsche Kleinigkeit gelingt ja auch wohl einmal einem Dilettanten; aber erst wenn er sich mehrfach bewährt hat, tritt er in die Reihen der Künstler. Ferner ist längst anerkannt, dass in unsern Tagen sehr viel gemacht, sehr wenig erfunden werde. Nachzuahmen ist so Vieles, und die Form ist ein leicht erreichbares Gemeingut geworden. Darum ist es Pflicht des Kritikers, darauf zu achten, ob und wo sich Erfindungskraft, sey sie auch noch ungezügelt, finde; solche

hat er hervorzuziehen, und wird dadurch mehr nützen, als durch peinliche Nachweisung harmonischer Verstösse. Die Kritik bringt die Haare in Ordnung, sagt Jean Paul, aber sie reisst auch die meisten aus. — Ach, aber bei so vielen Komponisten ist Alles in schöner Ordnung, und auszureissen gibt es Nichts, es ist Alles nur falsch, nur ein Toupé.

Diese Bemerkungen vorangeschickt, muss Referent gestehen, dass in den oben angeführten Compositionen des Herrn *B. E. Philipp* in Breslau in der That überall eine bemerkenswerthe Erfindungskraft hervortritt, die ihn veranlasst näher das Einzelne zu beleuchten. Hierbei fand sich denn wohl, dass zu Zeiten die Absicht, es gerade anders, als die Andern zu machen, sichtbar wird; nichts desto weniger ist Gewandheit, Leichtigkeit der Darstellung und vor Allem eine gewisse anmuthige Klarheit, mit Lobe hervorzuheben. Mozart ist offenbar von Einfluss auf den Styl des Componisten gewesen; doch guckt auch aus manchen harmonischen Fortschreitungen M. v. Weber hervor.

Nro I und *II*

sollten die ersten Arbeiten des Verfassers seyn? Das ist sehr unwahrscheinlich. Sie verrathen zu wenig Mühe, und sind doch sauber und anmuthig abgeschlossen. Nro I enthält zwei leichte, Nro II zwei schwerere, vierhändige Musikstücke verschiedenen Charakters. Sehr schön ist Nro 2 im zweiten Hefte das Cantabile *H*-dur $\frac{6}{4}$ Takt. Diese Sachen zeichnen sich durch fliessende, wohlklingende Melodik aus. Nichts ist gewaltsam, Alles natürlich und, der Einfachheit ungeachtet, nicht gewöhnlich zu nennen.

Nro III

hat wahrscheinlich Mendelssohns Liedern ohne Worte seine Existenz zu danken. Lieder ohne Worte gab es schon also nun: Romanzen ohne Worte. Wills Gott, werden wir bald Oratorien und Opern ohne Worte componiren-

Genau betrachtet, ist es nur der Wunsch, mit neuen Titeln zu locken, der viele ungewöhnliche Benennungen hervorruft. Mendelssohns Lieder ohne Worte trugen wirklich den Charakter des Liedes. Romanzenartiges sehn wir aber in den drei sehr anmuthigen Bagatellen von *Philipp* nichts. — Gleichwohl thut der Titel nichts zur Sache. Die Kleinigkeiten sind sehr hübsch, so melodiereich, dass man wirklich fast Worte unterlegen könnte, und instruktiv für den Schüler, der gesangreichen Vortrag lernen will.

Nro IV

ist eine Festouverture, daher solenn, freudig, ja prächtig im Effekt. Referent kennt sie auch von der Aufführung her als sehr glanzvoll, wenn auch einfacher orchestrirt als man heute thut. Das Adagio (*C*-dur $\frac{3}{4}$ Takt) kurz und bündig, das spätere Thema des Allegro andeutend, leitet mit voller Kraft der Instrumente ein, worauf dann das Allegro ($\frac{4}{4}$-Takt) muthig, auffordernd hereinbricht. Etwas gewagt ist (p. 3 Takt 2 von unten) die ganz unvermittelte Fortrückung von *D*-dur nach *C*-dur zurück, *) wonach erst später die übliche Modulation nach der Dominante wirklich geschieht. Das zweite Thema lässt das erste wieder durchschimmern, welches denn auch durch die modulatorische Ausführung im sogenannten Mittelsatze sich fortwährend bemerkbar macht. Gegen das Ende belebt sich Alles immer mehr, bis das Thema im *Più presto* zuletzt seinen Sieg über wenige hemmende Dissonanzen feiert. Ueberall ist eher Einfachheit als Ueberladung bemerkbar, obgleich hier und da Härten in der Modulation aufstossen. Im ersten Takte des Allegro (Primo, rechte Hand) ist zweimal $\bar{d}$ statt $\bar{f}$ zu lesen. — Das vierhändige Arrangement ist tadellos.

*) Eigentlich vom D-Dreiklang als Dominantaccord der bisherigen Tonart *G*-dur zu C als tonischem Accorde von *C*-dur, *G*: V = *C*: I. *GW.*

Nro V

trägt die Bezeichnung: „elegisch" mit Recht, obgleich aus der Wehmuth im Anfange, zuletzt völliger Schmerz wird. Für ein, zugleich auf glänzende Spieler berechnetes Musikstück ist in diesem elegischen Rondo ungemein viel Melodie, ja es drängen sich bis nach dem ersten Austritte aus der Haupttonart *c*-moll in die verwandte *Es*-dur, die melodischen Phrasen fast so, dass eher von einem Ueberflusse, als von einem Mangel in dieser Beziehung die Rede seyn kann. Sehr dankbar, obgleich nicht leicht ist die den ersten Theil abschliessende, dann weiter nach dem Orgelpunkte auf der Quinte der Haupttonart fortleitende Passage. Der Uebergang von *c*-moll nach *F*-dur p.7 Takt 3 von unten ist dagegen wohl wieder ein Wagstück zu nennen. — Fasst man das Ganze richtig auf, so kann man nicht läugnen, dass es Charakter hat, und keine Modeklingelei ist. Dass der Componist zuweilen Härten, wie die Quintenfortschreitungen (p. 3 Takt 9 von unten, u. s. w.) *) die blos durch die Octavverbindung des Discantes und Tenors entstehen, zu suchen scheint, heisst freilich die Kritik zur Strenge herausfodern. Sie aber ist weit entfernt, zu übersehn, dass unter solchen einzelnen Abentheuerlichkeiten sich ein fruchtbarer, musikalisch gebildeter Geist zeigt, der alle Ermunterung verdient.

Die Ausstattung aller dieser Sachen ist lobenswerth.

A. Kahlert.

*) Eigentlich doch nur Verdoppelungen der Melodie.
GW.

Anfrage,

Gregorianische Hymnen-Melodieen

betreffend.

Die Cäcilia widmet der Geschichte älterer und neuerer Zeit eine solche Aufmerksamkeit, dass die nachfolgende Anfrage kundigen Lesern vielleicht eine passende Veranlassung zu interessanten Erörterungen werden kann.

Durch Amtsverhältnisse sowohl, als durch eigene Theilnahme an der allgemeinen religiösen Cultur veranlasst, suchte ich bisher vergeblich eine vollständige Sammlung der älteren Gregorianischen Melodieen zu den christlichen lateinischen Hymnen, mit Angabe der Namen der Componisten, wie wir für die evangelische Kirche viele Zusammenstellungen ihrer Liedermelodieen in Choralbüchern haben.

Die musikalischen Litteraturen von Adlung und Forkel liessen mich unbefriediget; Gerbert, Marpurg und Sulzer, welche reichhaltige Citate haben, enthalten nur Einzelnes; Häusers Geschichte des Kirchengesanges (1834) beschäftiget sich fast ausschliesslich mit dem evangelischen; auch in den neuesten Schriften von Andre, Thibaut, Hoffmann, Riesewetter, Weber, Winterfeld u. A., wo ich gelegentliche Anführungen voraussezzen zu dürfen glaubte, fand ich keine bestimmte Nachweisung.

Und dennoch scheint es fast unglaublich, dass die katholische Kirche, welche in älteren Zeiten dem religiösen Gesange, besonders der Hymnodie und Hymnologie, eine eben so verdiente als andauernde und vielseitige Aufmerksamkeit widmete, kein vollständiges Choralbuch über die Gregorianischen Hymnen-Melodieen je besessen haben sollte.

Bis ich von Kennern des Faches eines Besseren belehrt werde, möchte ich mir, nach den vielen ver-

geblichen Nachfragen, allerdings eine verneinende Antwort bilden müssen.

Dessenungeachtet lebe ich der Hoffnung, dass die Zeit, die wunderthätige, die so Vieles gebracht hat, und für die Geschichte des classischen ältereh Kirchengesanges allerlei jetzt anregt, auch hier gerechte Wünsche aufrichtiger Kunstfreunde nicht unbefriedigt lassen wird.

Weilburg, im December 1834.

Dr. *F. T. Friedemann*,
Oberschulrath.

Rotterdam,

16. Sept. 1834.

Die Holländische Gesellschaft: zur Beförderung der Tonkunst, hielt am 1. d. M. allhier ihre fünfte allgemeine Versammlung. Das Résumé der Verrichtungen und Arbeiten der verschiedenen Abtheilungen während des zurückgelegten Gesellschafts-Jahrs liefert den Beweis, dass diese Institution dem vorgesteckten Ziele auf mannichfaltige Weise näher strebt und die Cultur der Musik, sowohl örtliche als allgemeine, hier zu Lande kräftig fördern hilft. Die Gesellschaft hat im Laufe dieses Jahrs eine Messe, componirt von J. B. van Bree, Musikdirecter in Amsterdam, angekauft und in Druck herausgegeben. *) In Kurzem wird sie auch eine Symphonie für grosses Orchester, von Herrn F. Fémy, Tonkünstler in Rotterdam, ebenfalls durch sie angekauft, im Druck erscheinen lassen, während in der vorerwähnten Versammlung einige Tonstücke mit Preisen zur fernern Aufmunterung beschenkt wurden. Verschiedene Preis-Gegenstände sind aufs Neue ausgeschrieben.

Zum Verdienst-Mitgliede der Gesellschaft wurde ernannt der Herr J. B. van Bree in Amsterdam, auf welche Stadt die Haupt-Direction für das nächste Gesellschafts-Jahr von Rotterdam übergegangen ist. —

---

*) S. vorstehende S. 45.

Ueber

Ventilhorn und Ventiltrompete

mit drei Ventilen.

Von

Gfr. Weber.

Uebersicht.

1.) Mängel der Hörner und Trompeten ohne Ventile.
2.) Ventile. § 1 — 6.
3.) Instrumente mit zwei Ventilen. § 7 — 9.
4.) Noch übrig bleibende Unvollkommenheit der Instrumente mit zwei Ventilen. § 10, 11.
5.) Instrumente mit drei Ventilen. § 12 — 20.
6.) Anwendung insbesondere auf das Horn. § 21, 22.
7.) Einiges zur Geschichte der Erfindung. § 23.

Mängel der Hörner und Trompeten ohne Ventile.

Wie lang werden unsere Hornisten noch fortfahren, mit ihrem leidigen sogenannten Stopfen sich (das mögten sie immerhin! —) und uns (das ist freilich minder recht und billig! —), zu quälen, und uns anzumuthen, es noch recht schön zu finden, wenn sie, auf ihrem von Unvollkommenheiten und Unbehilflichkeiten strotzenden Instrumente, in dessen Tonreihe schien kein Ton dem andern, an Stärke und Klang-

farbe gleich oder ähnlich ist, wo vielmehr die allergrellste Ungleichheit zwischen den, bald vollkräftigen, bald elend matten, verquetschten Tönen herrscht, — wie lang, sage ich, sollen wir es noch schön finden, wenn sie auf diesem, als Soloinstrument so elend beschaffenen Horne uns Melodieen von der buntschekkigsten Klangfarbe, und gar Passagen, so elend vornudeln, dass, wollte uns ein anderer Instrumentist, ein Flötist, ein Geiger oder etwa ein Sänger, seine Cantilene mit solcher Ungleichheit der Klangfarbe, — seine Passagen mit dem Grade von Unvollkommenheit zum Besten geben, wie selbst der vortrefflichste Hornist sie mit der grössten Mühe herausquält, — wir jenen gradezu ins Gesicht lachen würden; — indess wir die Dudelei und Nudelei der Hornisten nur darum uns schmecken zu lassen dressirt worden sind, weil es — auf dem Instrumente nun eben nicht anders möglich ist!

Dass ein Hornsolo, von einem rechten Virtuosen halb mit natürlichen und halb mit gestopften Tönen vorgetragen, hier und da allerdings auch von vortrefflicher, ja hinreissender Wirkung sein kann, indem bald die einzelnen seelenvoll zum Herzen sprechenden natürlichen Töne — bald auch selbst der eigenthümliche Contrast einzeler gestopfter Töne, zum Theil auch die Kunst des Spielers uns, in einzelnen Fällen, leicht bestechen und mit den hart neben diesen Vorzügen liegenden Unvollkommenheiten versöhnen, — das alles, so wie andere wirkliche Vorzüge des Instrumentes, läugnet gewiss Niemand weniger als ich. Aber gerade je grösser, je un-

schätzbarer die Vorzüge des Instrumentes sind, desto gerechter wird die dringende Frage: warum sind unsere Spieler gegen ihr, an sich so herrliches Instrument so ungerecht, Nichts thun. zu wollen, um dasselbe von den, seinem Werth so überaus beschränkenden Mängeln zu befreien, — ja, dasjenige nicht benutzen zu wollen, was zu solcher Veredlung des Instrumentes bereits gethan worden ist und ihnen in die Hände geboten wird, — blos allein weil sie sich in ihrer nun einmal erworbenen Geschicklichkeit und zunftgerechten Stopffertigkeit wohlgefallen, und lieber halb erträglich nudeln und dudeln, als einen längst bekannten Vortheil benutzen wollen, welcher sie, und, was wichtiger ist, auch ihre Zuhörer, all jener Quälereien überhebt, und zu dessen Benutzung ihnen sogar schon ihre nächsten Verwandten, die ganze Familie der Trompeter, längst das rühmlichste und erfolgreichste Beispiel gegeben haben?

Ich meine nämlich die interessante Erfindung der sogenannten Ventile, welche, sowohl auf das Horn als auch auf Trompeten angewendet, alles Mögliche leistet, was man von diesen Instrumenten erwarten zu dürfen wohl kaum jemal geahnt hatte.

Für beide Instrumente gleich wichtig, hat diese Erfindung insbesondere der Trompete, auf welche sie alsbald ziemlich allgemein angewendet worden, einen ganz neuen Aufschwung gegeben, — einen Aufschwung welchen auch unsere Hornisten nur ebenfalls zu wollen bräuchten, um ihn ebenfalls zu gewinnen!

Der Zweck des gegenwärtigen Aufsatzes ist, das Mögliche zur allgemeineren Anerkennung und practischen Benutzung der besagten unermesslichen Vortheile beizutragen, und die Benutzung derselben vornehmlich unseren Hornisten ans Herz zu legen.

Als Nebenzweck mag das hier Gesagte auch für diejenigen Trompeter und Hornisten, welche sich bereits der vervollkommneten Instrumente bedienen, zur Erweiterung und rationellen Berichtigung ihrer Kenntnis ihres Instrumentes dienen, und vielleicht auch in dieser Hinsicht demnächst eine Bereicherung an practischen Resultaten gewähren.

Ventile.

§ 1.

Da die Sache im Wesentlichen für das Horn ganz Dasselbe ist, wie für die Trompete, für diese im Wesentlichen ganz Dasselbe wie für jenes, so wird es genügen, sie in Beziehung auf Eines dieser Instrumente zu erklären, indem das Gesagte dann sich auf das andere von selbst anwendet.

Ich will in dieser Hinsicht zuerst von der Trompete sprechen.

§ 2.

Die Wesenheit der Sache beruht in folgendem:

Die Trompete besteht bekanntlich im Wesentlichen aus einer hohlen Röhre. (Nur weil eine so

Zur Cäcilia, Bd. 16. Seite 76.

ige Röhre, wäre sie grade ausgestreckt, höchst unhilflich zu handhaben sein würde, so ist sie, zur quemlichkeit des Spielers, mehrfältig zusammenwunden.)

Bekannt ist es nun, dass eine jede Trompete, so jede andere ähnliche Röhre, je nachdem man anbläst, verschiedene Töne hören lässt, nämlich

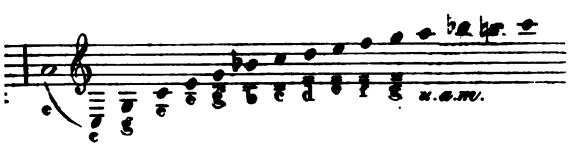
einen welcher der tiefste ist der sich auf ihr herausbringen lässt, und daher ihren Grundton genannt zu werden pflegt, —

dann einen anderen welcher um eine Octave höher ist als der Grundton, —

dann einen welcher um eine Quinte höher ist als die Octave, —

und so noch weiter mehre höhere Töne; —

dass, wenn der Grundton der Röhre etwa C ist, Töne dieser Röhre folgende sind:



Alle dazwischen liegenden Töne fehlen dem trumente.

Auf dem Horne können zwar noch die um en halben Ton tieferen mittels des sogenannten pfens noch so ziemlich erkünstelt werden; jedoch matt und den natürlichen Tönen an Stärke und

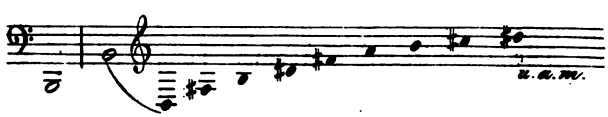
Klangfarbe ganz ungleich und unähnlich; — zur Noth auch noch, jedoch noch kümmerlicher, die um einen ganzen Ton tieferen. — Alle übrigen fehlen vollends gänzlich.

Auf der Trompete vollends ist das Stopfen gar nicht der Rede werth.

§ 3.

Es ist ebenfalls bekannt, dass eine lange Röhre tiefer klingt als eine kurze, dass also jene einen tieferen Grundton, und demzufolge verhältnismässig auch tiefere Beitöne gibt als eine kürzere.

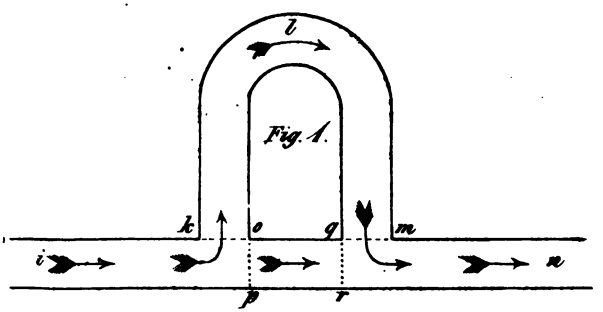
Wenn ich also eine Röhre, welche, z. B. wie die eben erwähnte, den Grundton C angibt, durch Ansetzen eines Stückes verlängere, so erniedre ich dadurch alle Töne derselben; und hat das Stück welches ich daransetze grade die erfoderliche Länge, um sie, statt wie bisher C, jetzt etwa einen halben Ton tiefer, also H, tönen zu machen, so sind nunmehr die Töne derselben folgende, (also grade als hätte ich jeden Ton um einen halben Ton gestopft):



Diese wenigen Prämissen werden genügen, um das Folgende begreifen zu lassen.

§ 4.

Man denke sich nun, es sei $i - n$, *Fig.* 1, *)



ein Theil der Röhre einer C-Trompete, durch welche der vom Munde des Spielers ausgehende Luftstrom in der Richtung $i - n$ durchpassire.

Man denke sich sodann an diese Röhre das bogenförmige Stückchen Röhre $k\ l\ m$ angefügt, so, dass der Luftstrom die Wahl habe, ob er den graden Weg $i - n$, oder aber den Umweg $i\ k\ l\ m\ n$ nehmen wolle.

Nun denke man sich aber wieder einmal den Canal $k\ l\ m$ bei $k\ o$ und $q\ m$ abgesperrt, so dass der Luftstrom in diese Krümme nicht eindringen

*) Diese und die folgenden Figuren, allerdings weder perspectivisch richtig, noch sonst kunstgerecht, und auch der wirklichen äusseren Form nicht getreu, leiden all diese Vorwürfe gern, um darum vielleicht desto gemeinverständlicher zu sein. Die wirkliche äussere Form der Ventilbögen ist in den vorstehenden kunstgerechten Zeichnungen treu dargestellt.

könne, sondern nur in der graden, also kürzesten, Richtung *i - n* fortströmen müsse.

Ein andermal denke man sich hingegen den Weg *i k l m n* offen bleibend, dagegen aber den Kanal *i - n* bei *o p* und *q r* abgesperrt, so dass der Luftstrom in das Stück *o p*, *q r* nicht eindringen, sondern nur durch den Umweg *k l m* nach *n* fortströmen könne.

Es ist klar, dass im letzteren Falle der Weg, oder die den Ton erzeugende Röhre, länger ist und also einen tieferen Ton erzeugen wird als im ersten. (§ 3.)

Ist daher an einer Trompete eine Vorrichtung angebracht, mittels welcher der Spieler nach Belieben bald den Einen bald den anderen Weg sperren, oder öffnen kann, so hat er dadurch ein Mittel, die Röhre seines Instrumentes augenblicklich nach Willkür um so viel zu verlängern, als der durch den Bogen verursacht werdende Umweg beträgt, und dadurch den Ton derselben beliebig augenblicklich zu vertiefen.

Eine solche Einrichtung sind nun die sogenannten Ventile. *)

*) Ventil ist nun einmal der gebräuchliche Name, obgleich das Spiel der sogenannten Ventile eher dem eines Wechselkrahnens zu vergleichen ist, welcher, je nachdem man ihm diese oder jene Stellung gibt, das Fluidum bald in der einen bald in der anderen Richtung durchlässt.

§ 5.

Die äusserst sinnreiche Art und Weise, wie diese, mittels eines Fingerdruckes regiert werdenden, Absperrungen technisch vorgerichtet sind, ausführlich, oder gar nach Zollen und Linien, zu beschreiben, ist nicht meine Absicht, welche mehr auf den musicalischen als auf den technischen Gesichtspunct gerichtet ist. Um jedoch die Art und Weise, wie die Absperrungen bewirkt werden, wenigstens im Wesentlichen zu beschreiben, sei Folgendes gesagt.

Die Röhre *i n*, Fig. 2, hat bei *s p* und *r t* Oeffnungen;

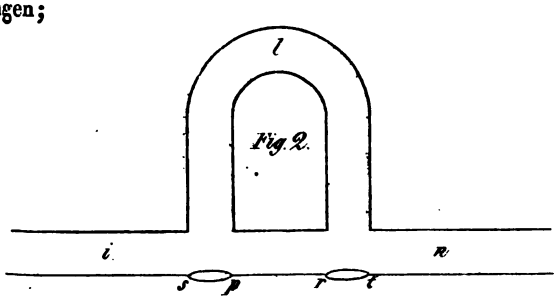


Fig. 2.

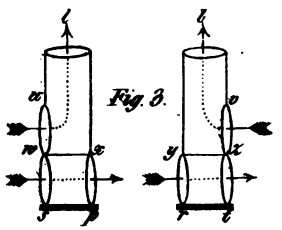


Fig. 3.

In diese Seitenöffnungen passen zwei Stückchen Röhre oder kleine Cylinderchen, Fig. 3, welche an ihren unteren Theilen *w x s p* und *y z r t* in querer Richtung *i – n* hohl sind, wie die Pfeile andeuten, und welche also eigentlich zwei querlaufende Stückchen Röhre bilden. Die oberen, aufwärts hohlen Stückchen Röhren hingegen, *w x l* und *y z l*, haben bei *u w* und *v z* Seitenöffnungen.

Vorstehend Zeile 4 von unten ist, statt: und welche, *vielmehr zu lesen:* welche unteren Theile

die 3 Töne cis oder des, d, und dis oder es fe
und will man fragen, wie mittels der 2 Ventile
Lücke ausgefüllt werden kann, so erkennt man
Folgendes.

Man blase e, öffne aber das kleine oder halbt
Ventil, so wird das e um einen halben Ton ernie
folglich in es oder dis verwandelt werden; (eb
als wenn es um einen halben Ton gestopft wäre
aber nicht gestopft klingend.)

Man blase e, öffne aber das ganztönige Venti
erscheint ein um einen ganzen Ton tieferer, al

Man blase e, öffne aber sowohl das ganzt
als auch zugleich das halbtönige Ventil, so ers
das um drei halbe Töne tiefere cis.

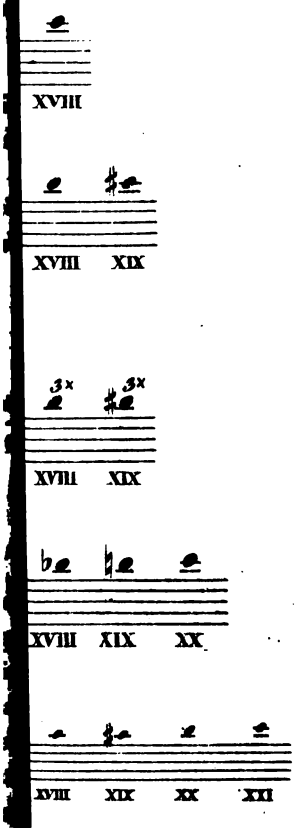
Darauf folgt wieder der natürliche Ton c.

Und so ist also die ununterbrochene chromat
Tonreihe e es d des c, — oder umgekehrt:
d, dis, e, hergestellt.

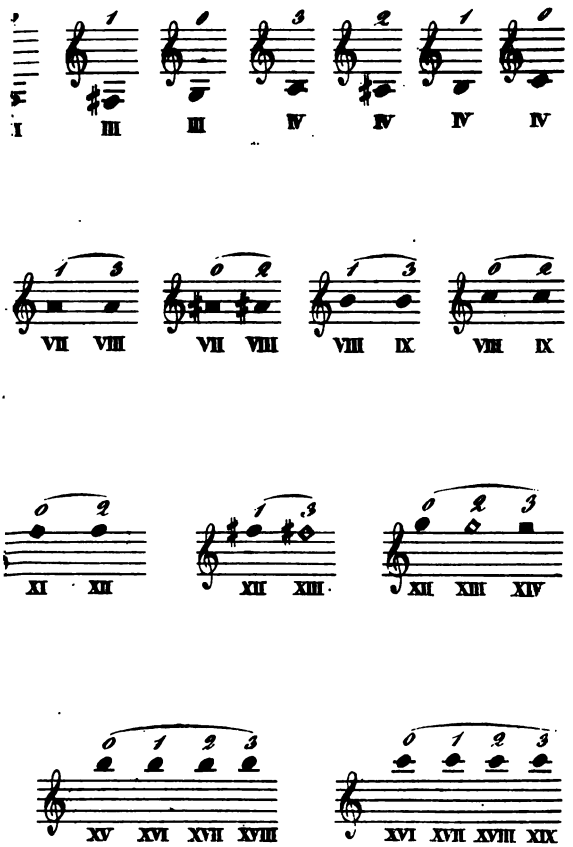
§ 8.

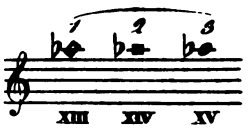
Wie weit auf eben solche Weise alle, d
wöhnlichen Trompete anklebenden, Lücken aus
werden, mag sich jeder leicht ohne ausführli
Aufzählung denken. Will man jedoch die Ges
heit aller Töne welche auf dem mit zwei Ve
versehenen Instrumente vorhanden sind, voll
zusammengestellt betrachten, so findet man

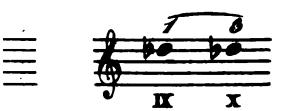
ur Caecilia B. 17. S. 84.

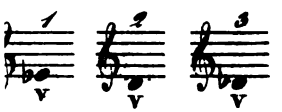


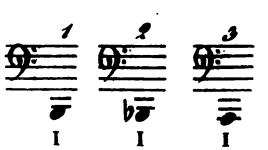
rei Ventilen.



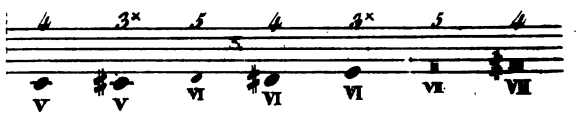

1
2
3
XIII
XIV
XV

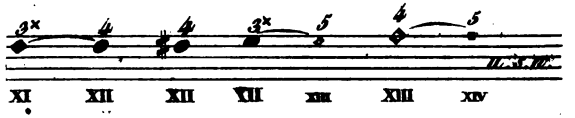

1
6
IX
X

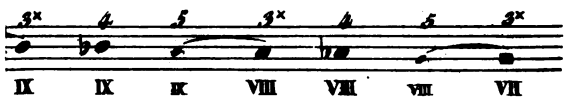

1
2
3
V
V
V

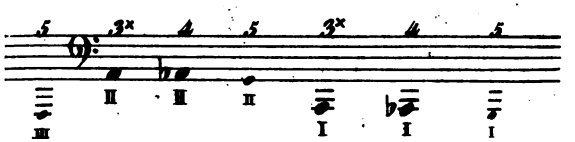

1
2
3
I
I
I

renen Töne


4 3× 5 4 3× 5 4
V V VI VI VI VII VIII


3× 4 4 3× 5 4 5
XI XII XII XII XIII XIII XIV


3× 4 5 3× 4 5 3×
IX IX IX VIII VIII VIII VII


5 3× 4 5 3× 4 5
II II II I I I
III

den vier oberen Zeilen der nebenstehenden *Tabelle I.*

Die erste Zeile enthält diejenigen Töne welche das Instrument ohne Anwendung der Ventile angibt;

die zweite Zeile die Töne welche beim Oeffnen des kleinen oder halbtönigen Ventils — (wir wollen es den Griff 1 nennen), — ansprechen, —

die folgende die des Griffes 2 (des grösseren oder ganztönigen, zweiten Ventils,) —

die weitere die des Griffes 3, d. h. der beiden Ventile zusammen.

(Der Ton VII, welcher auf Horn und Trompete bekanntlich immer etwas zu tief ist, ist überall durch einen waagerecht viereckigen Notenkopf (▬) ausgezeichnet, ebenso dessen Octave XIV, — der überall merklich zu hohe Ton XI durch einen rautenförmigen (◆) — und der wieder etwas zu tiefe Ton XIII durch einen ebensolchen hohlen (◇).

Eine vollständige Gamme gewähren die *Tabellen II* und *III.*

(Dass die hier aufgeführten äussersten, tiefsten und höchsten, Töne nicht gebraucht werden, und die Tabelle nur der theoretischen Vollständigkeit zu Liebe bis an die äussersten Gränzen ausgedehnt worden, erräth jeder Verständige von selbst.)

§ 9.

Gleichfalls leicht zu erkennen ist es, dass auf d hier beschriebenen Ventiltrompete eine ziemlic Menge von Tönen auf zwei verschiede Arten angegeben werden können, wie auch d ses die schon erwähnte *Tab. II* zeigt. So z. B. d Ton $\bar{e}$ entweder wie gewöhnlich, oder auch ind man $\bar{g}$ bläst und die beiden Ventile zugleich öffn wodurch das $\bar{g}$ in $\bar{e}$ verwandelt wird, (grade so w wir vorhin das tiefere e aus dem tieferen g ents hen sahen). — Eben so kann man den Ton $\bar{\bar{c}}$ entw der als gewöhnliches $\bar{\bar{c}}$ blasen, oder als um ein Ton erniedertes $\bar{\bar{d}}$ mittels Eröffnung des ganztönig Ventils; — eben so $\bar{\bar{cis}}$ oder $\bar{\bar{des}}$, je nach Belieb mittels des halbtönigen Ventils, — oder beider zusa men (wie das tiefere $\bar{cis}$;) — den Ton $\bar{ais}$ oder $\bar{b}$ e weder als o, oder mit 2; — u. s. w.

Welche Erleichterung und Vermannigfaltigu des Tonspiels solcher Reichthum an Tondoublett gewährt, ist leicht zu erkennen.

Noch übrig bleibende Unvollkommenhei der Instrumente mit zwei Ventilen.

§ 10.

Indessen bleiben, bei der bisherigen Einrichtu von nur zwei Ventilen, noch einige Mängel übrig.

Der geringfügigste unter diesen ist es, dass der chromatischen Tonreihe das tiefe gis od as fehlt. S. *Tab. I* und *II*.

Da nämlich von zwei Ventilen das kleine nur um einen halben Ton, das grosse nur um zwei halbe Töne erniedert, beide zusammen also nur höchstens um drei halbe Töne erniedern können, so kann zwar das $\bar{c}$, durch Anwendung

des kleinsten Ventils in h verwandelt werden,
des grösseren — — b — —,
beider zusammen — a — —;

damit sind aber alsdann die Hilfsmittel erschöpft, und eine noch weitere Erniederung bis zu as herab zu erzielen, ist kein weiteres Ventil mehr vorhanden.

Dass, von dem zunächst unter as folgenden g an abwärts dann weiter, durch Oeffnen

des kleinsten Ventils der Ton fis,
des grösseren — — — f,
beider zusammen — — e

erzeugt werden kann, von da an aber die noch tieferen Töne es, d, cis wieder fehlen, (siehe auch hierüber die besagten Tabellen,) kommt darum nicht in Anschlag, weil diese tiefen Töne beim Spiele wenig oder gar nicht gebraucht zu werden pflegen; — noch weniger die zwischen A und C liegenden.

§ 11.

Wichtiger aber als diese Lücken, — welche ja wohl gar leicht zu verschmerzen wären! — ist ein anderer Uebelstand, nämlich dass durch zwei Ventile unmöglich gänzliche Reinheit zu erzielen ist.

Um dies zu erläutern, will ich von dem Umstande ausgehen, welchen ich als bekannt, und auch von selbst

in die Sinne fallend, annehmen kann: dass für ein tiefere Trompete, — d. h. also für eine Trompete deren Röhre lang ist, auch die Ventilbögen verhältnismässig länger sein müssten als für eine höhere und kürzere Trompete. —

Denn wenn, um eine gewisse Trompete, z. B. ein C-Trompete, deren Röhre im Ganzen etwa 8 Fuß lang wäre, um so und so viel, z. B. etwa um einen halben Ton, zu erniedern, dieselbe um den so und so vielten Theil ihrer Länge, — also vielleicht etwa um vier Zoll, verlängert werden muss, — so müsste also auf der C-Trompete der kleine (oder halbtönige) Ventilbogen vier Zoll lang sein. Würde aber nun der Spieler etwa einen B-Bogen aufstecken und dadurch die Röhre seines Instrumentes im Ganzen beträchtlich verlängern, so würde sein kleiner Ventilbogen jetzt grösser als 4 Zoll sein müssen, weil den so und so vielte Theil einer längeren Röhre ja grösser sein muss als der ebensovielte Theil einer kürzeren; — der halbtönige Ventilbogen also, welcher für die C-Trompete grade recht wäre, würde für die B-Trompete zu kurz sein, würde zu W e n i g wirken, würde zu hohe Töne geben; — und eben so würde, umgekehrt, derjenige, welcher etwa für die B-Trompete grade recht wäre, für die C-Trompete zu lang sein und zu tiefe Töne geben, u. s. w. —

Und dass dasjenige was ich hier vom halbtönigen oder kleinen Ventilbogen gesagt, eben so auch vom ganztönigen oder grösseren gilt, — versteht sich vollends von selbst.

Dieses Bedürfnis fühlend, hat man denn auch bereits längst die Einrichtung getroffen, dass der Spieler, je nachdem er einen tieferen Tonbogen aufsteckt, zugleich auch seine Ventilbögen verhältnismässig durch Ausziehen verlängern kann. (Dass man an manchen Instrumenten nur den grössern Ventilbogen zum Ausziehen eingerichtet, beim kleinen aber diese Einrichtung vernachlässigt findet, ist eine ziemlich grobe Unvollkommenheit!)

Dies alles als bekannt und einleuchtend voraussetzend, komm ich nun auf die vorhinige Erwähnung zurück, dass und warum zwei Ventile unmöglich völlige Reinheit gewähren können. Auf gleiche Weise wie z. B. der halbtönige Bogen für eine B-Trompete länger sein muss, als für C, grade eben so müsste er auch, der halbtönige Bogen, wenn er zugleich mit dem ganztönigen gebraucht wird, länger sein, als wo er allein gebraucht wird; weil ja, durch den Gebrauch des ganztönigen, die Röhre schon um so und so viel verlängert, eigentlich schon in eine B-Trompete verwandelt worden ist, und daher der halbtönige Bogen, um diese schon zur B-Trompete verlängerte Röhre noch um einen halben Ton zu erniedern, — (das b zu a zu vertiefen,) — jetzt natürlicherweise verhältnismässig länger sein sollte, als er zu sein brauchte, um die nicht also verlängerte Röhre um einen halben Ton zu erniedern, — (das c in h zu verwandeln). — Wenn also der halbtönige Bogen so eingerichtet ist, dass er, für sich allein gebraucht, ganz rein um einen halben Ton erniedert, so kann er, zugleich

mit dem ganztönigen gebraucht, nicht mehr eine vollen halben Ton, sondern nur zu Weni wirken; und es werden also die Töne, zu welche das halbtönige Ventil zugleich mit dem ganztönige gebraucht werden muss, allemal um Etwas z hoch sein.

Ein Beispiel wird dieses, — sollte es ja noc nicht klar genug sein, leicht vollends anschaulic machen. Auf einer C-Trompete, deren kleines Ve til grade so eingerichtet ist, dass es, allein gebrauch genau einen reinen halben Ton wirke, blase man d Ton c̄, wende dann das kleine Ventil an, — so wi man ein vollkommen reines h erhalten. — Jet blase man wieder den Ton c̄, wende dann das gros Ventil an, so wird das c zu b erniedert, indem dur das Oeffnen des Ventils die Röhre der C-Trompe um die Länge des Ventilbogens verlängert, die Trompete in eine B-Trompete verwandelt word ist. — Man öffne sodann, ausser dem grossen Ven auch noch das kleine oder sogenannte halbtönig so wird die, schon durch das grosse Ventil verl gerte Röhre nun auch noch um die Länge des kl nen Ventilbogens verlängert, der Ton b also no um einen halben Ton weiter erniedert, mithin in verwandelt werden; *) allein hier zeigt sich nun d Uebelstand. Denn um den Ton einer B-Trompe um einen halben Ton zu erniedern, müsste, v wir bereits vorhin gesehen, der halbtönige Ven bogen länger sein als für eine C-Trompete. We daher der halbtönige Ventilbogen grade die rec

*) Oder mit andern Worten, man blase c̄, öffne da zuerst das halbtönige Ventil, vertiefe dadurch c̄ zu b, und öffne dann auch noch das ganztön Ventil; so wird die schon um einen halben T verlängerte Röhre nun auch noch um die Lä des grösseren Ventilbogens verlängert, der T h also noch um einen ganzen Ton erniedert, n hin in a verwandelt werden.

Länge hat, um das c̄ um einen halben Ton zu erniedern und in h zu verwandeln, so hat er eben darum nicht die erfoderliche Länge, um die durch das Oeffnen des grösseren Ventilbogens bis zur Länge einer B-Trompete verlängerte Röhre nun auch noch um einen vollen halben Ton zu erniedern und dadurch das b bis zu a zu erniedern, sondern dazu ist er etwas zu kurz.

Es kann diesem Allem nach der kleine Bogen, welcher ein reines h gibt, kein reines a geben, und umgekehrt; und es muss also entweder, soll das h ganz rein sein, das a zu hoch werden, — oder umgekehrt; — (oder aber es müsste dem Ventilbogen eine solche Länge zugemessen werden, dass er zwischen den für beide Töne erfoderlichen verschiedenen Längen ungefähr die Mitte hielte, so dass beide zwar nicht ganz rein, jedoch ziemlich rein ausfielen.)

Dass derselbe Uebelstand auch bei allen anderen mit zwei Ventilen zugleich gegriffenen Tönen, namentlich dem c̄is̄, so wie auch dem tiefen e, auf dieselbe Weise eintritt, wie so eben rücksichtlich des Tones a erwähnt worden, versteht sich leicht von selbst.

Immerhin bleibt hiernach die Trompete mit blos zwei Ventilen in Ansehung der Reinheit der Intonation noch immer mangelhaft, und das Bedürfnis einer höheren Vervollkommnung konnte nicht übersehen werden.

Instrumente mit drei Ventilen.

§ 12.

Dass diese Verbesserung durch Hinzufügung eines dritten Ventils bewirkt werden konnte, war einleuchtend; die Frage aber, wie dieses dritte Ventil einzurichten, konnte zweifelhaft sein.

Die zunächst liegende Idee wäre wohl, dem Instrumente zwei verschiedene halbtönige Ventile zu geben ein kleineres zur Erniederung des C in H, und ein etwas grösseres zur Erniedrung des B in A. —

In der That war durch solche Einrichtung der Zweck völliger Reinheit auch erreicht. (Und am Ende konnte man, durch den Gebrauch aller drei Ventile zusammen, auch wohl wieder neuen Tonreichthum gewinnen.)

§ 13.

Aber weit vorzüglicher und noch reicher an Ergebnissen ist es, statt eines zweiten halbtönigen Ventils, lieber eines von so beträchtlicher Länge anzubringen, dass es für sich allein volle drei halbe Töne (eine kleine Terz,) wirke, also grade so viel als sonst das halbtönige und das ganztönige Ventil zusammen wirken würden, — mit andern Worten also, ein Ventil welches für sich allein schon den Ton $\bar{c}$ zu a zu erniedern vermag.

Das also beschaffene Instrument hat dann

1.) ein kleines oder halbtöniges, Ventil welches genau das $\bar{c}$ in h verwandelt, (g in fis, $\bar{c}$ in $\overline{es}$, $\bar{g}$ in fis, $\bar{b}$ in $\overline{as}$, u. s. w.) —

2.) ein ganztöniges, welches c in b, ($\bar{e}$ in $\bar{d}$, $\bar{g}$ in $\bar{f}$ u. s. w.) verwandelt, — und

3.) das neue, grösste, dritte, anderthalbtönige, welches $\bar{c}$ in a, (g in e, $\bar{g}$ in $\bar{e}$, $\bar{\bar{d}}$ in $\bar{h}$ $\bar{b}$ in $\bar{g}$, u. s. w.) verwandelt.

§ 14.

Der Gewinn welchen diese Einrichtung gewährt, ist überwiegend und über die Masen reichlich.

Fürs Erste wird dadurch nicht allein ein vollkommen reines a, mit seinen höheren Octaven $\bar{a}$ und $\bar{\bar{a}}$*) gewonnen, sondern es wird auch der Klang dieser Töne bei weitem klarer und glatter, wenn er nur den einen grossen Ventilbogen zu durchlaufen hat, als wenn er sich durch die zwei kleineren Bogen des halbtönigen und des ganztönigen hindurchwinden müsste; — gar nicht zu gedenken der in den meisten Fällen grössern Leichtigkeit, nur Ein, statt zweier Ventile greifen zu müssen.

§ 15.

Aber noch mehr: es gewährt dieser grosse dritte Ventilbogen auch wieder eine weitere sehr bedeutende Vermehrung des Tonreichthumes des Instrumentes.

Vor Allem fällt in dieser Hinsicht der Gewinn des dem Instrumente (wie vorhin erwähnt) bisher gefehlt habenden tieferen gis oder as in die Augen.

*) Siehe vorstehend S. 91.

Dieser wird völlig rein und sehr kräftig erzie durch Anwendung der beiden grösseren Ventile zusan mengenommen, des neuen grossen und des sogenann ten ganztönigen, — (des Griffes 4.)

Man wird vielleicht fragen, wie es denn zugeh dass diese beiden Ventile zusammengenommen grad den Ton gis oder as geben; — denn, — so könnt man meinen, — wenn das grösste Ventil den To a gibt, und dazu nun noch weiter das ganztönig Ventil gegriffen wird, so muss dadurch ja ein To erscheinen, welcher um einen ganzen Ton tiefer i als a, mithin g, und nicht gis oder as. — Allein hie tritt eben das schon vorhin (§ 11) angedeutete Ver hältnis ein: der sogenannte ganztönige Ventilboge hat allerdings die erfoderliche Länge, um das c u einen ganzen Ton zu erniedern. Wenn aber di Röhre durch Oeffnung des grössten Ventilbogen um die ganze Länge dieses letzteren, also bis zu Länge einer A-Trompete verlängert worden ist, s reicht der bisher sogenannte ganztönige Ventilbogen be weitem nicht mehr hin, dieses a um einen ganzen To zu vertiefen; ja er ist so weit entfernt, dazu hinzu reichen, dass er hier, statt eines ganzen Tones, viel mehr nur — grade einen halben wirkt, un demnach das a nicht in g, sondern in gis oder as ver wandelt, *) — auf welche Weise denn eben so auch ein völlig reines $\overline{as}$ und $\overline{\overline{as}}$ gewonnen ist.

---

*) Oder, mit andern Worten: die, durch den gan tönigen Ventilbogen verlängerte, in eine B-Tron pete verwandelte Röhre, wird durch das Hinzukom

§ 16.

Beiläufig findet sich, mittels desselben Griffes der beiden grösseren Ventile zusammen, zugleich auch noch das, dem Secondo-Bläser willkommene, tiefe es gewonnen; — (ja, durch Anwendung aller drei Ventile zusammen, durch den Griff 5, sogar auch noch ein — nur etwas zu hohes — tiefes d, welches aber, durch Nachhilfe mittels des Lippenansatzes, ganz gut als reines d gebraucht werden kann.)

Eine Gesammtübersicht, wie durch das dritte Ventil dem Instrumente wieder drei ganz neue Serien von Tönen zuwachsen, gewähren die Zeilen 5, 6, 7 der schon vorstehenden *Tabelle I.*

Daselbst ist der, das Zusammengreifen der beiden kleineren Ventile (den Griff 3) vollkommener ersetzende Griff des anderthalbtönigen, dritten Ventils, durch das Zeichen 3* angezeigt, — der Griff der zwei grösseren Ventile zusammen mit 4, — und der alle drei zusammen mit 5. (Die Ziffer 1 entspricht also den um e i n e n halben Ton erniedernden Griffen, — eben so die Ziffer 2 den um 2 halbe Töne erniedernden, und so fort.)

Der Griff 5 ist, wie eben gesagt, überall zu hoch.

Die Reihe der auf solche Weise neu gewonnenen Töne, (welche in die Reihen der *Tab. II* und *III* einzuschalten wären) zeigt die *Tab. IV.*

---

men des grössten Ventilbogens (welcher sonst drei halbe Töne wirkte) nur um zwei halbe Töne, oder einen ganzen Ton erniedert, und demnach das b in gis oder as verwandelt.

§ 17.

Ausser diesen vielen neuen Erwerbungen, ist sodann auch wieder der grosse Gewinn an vielen, das Tonspiel in unzähligen Fällen erleichternden, und eine willkürliche Auswahl in Ansehung der verschiedenen Klangpräge, und selbst der Temperatur, gewährender Tondoubletten in die Augen fallend, von welchen ich nur beispielweise einige anführen will.

Der Ton $\bar{e}$ kann nach Belieben: entweder wie gewöhnlich, also ohne Berührung eines Ventils, — oder auch mittels des grössten Ventils, erzeugt werden (als ein um drei halbe Töne erniedertes $\bar{g}$, Griff 3.)

Eben so $\bar{es}$: entweder mit dem kleinsten Ventil oder mit den beiden grösseren zusammen (als ein durch den Griff 4, um vier halbe Töne erniedertes g.)

Ebenso der Ton $\bar{as}$: entweder wie bisher als ein um einen ganzen Ton erniedertes $\bar{b}$, — oder aber jetzt auch als reine Octave des schon frühe erwähnten tieferen as, also als ein, um vier halbe Töne erniedertes $\bar{\bar{c}}$, und als solches immer reiner als bisher, weil bekanntlich das $\bar{b}$ selbst von Natur immer etwas zu tief ist.

Eben so der Ton $\bar{a}$; entweder wie bisher mit dem kleinen Ventil allein, und darum als ein um einen halben Ton erniedertes $\bar{b}$, gleichfalls etwas zu tief — oder jetzt auch als reine Oktave des schon frühe erwähnten tieferen a.

§ 18.

Zum Schlusse aller vorstehenden Erläuterungen muss ich nun noch Folgendes erwähnen.

Wenn ich bis hierher beispielweis überall von C-Trompete, H-Trompete und so weiter gesprochen, so geschah dieses nur der Verdeutlichung wegen und um dem Leser die Mühe des Transponirens zu ersparen; — in der Wirklichkeit sind die Ventile nicht an C-Trompeten, sondern gewöhnlich vielmehr an der gebräuchlicheren F-Trompete angebracht, — welche denn durch den Griff 1 in E-Trompete, — durch 2* in Es oder Dis, — durch 3 oder 3* in D, — durch 4 in Des oder Cis, — (durch 5 schier in C) verwandelt wird; — oder, bei (der Stimmung Es: durch 1 in D, — durch 2 in Des oder Cis, durch 3 oder 3* in C, u. s. w., u. s. w.) — nach welchen verschiedenen Stimmungen man sich denn die Töne transponirt denken muss, wie gewöhnlich. — Mit andern Worten: ich habe die Töne überall so genannt und geschrieben, wie sie für die Trompete überhaupt geschrieben und genannt werden, nicht wie sie auf der F-, oder Es-, oder anderen Trompeten transponirt klingen.

§ 19.

Die Erfindung der sogenannten Ventiltrompete, eine der sinnreichsten und, gleich dem Columbus-Ei, einfachsten, welche in unserer Zeit im Fache des Instrumentenbaues gemacht worden sind, hat das bis jetzt unmöglich Gewesene, die Hervorbringung der vollständigen chromatischen Tonreihe auf der Trompete, möglich gemacht; dieselbe dadurch zum

instrumentisten in Paris, aus welcher Stadt die sinnreiche Erfindung herstammt, bereits gethan habe

An noch neueren Exemplaren derselben Manufa tur ist die Mechanik der drei Ventile in der Ar eingerichtet, dass sie mittels dreier Tasten, Clavier tasten ähnlich, gegriffen werden. Siehe Fig. F, G de Abbildungen.

Anwendung insbesondere auf das Horn.

§ 21.

Alles vorstehend von der Ventiltrompete Gesagt wendet sich, wie wir bereits im § 1 erwähnten von selber auch auf das Horn an, welches durc solche Einrichtung, an der Stelle seiner bisher unangenehm buntscheckig ungleichen Tonreihe, ein ununterbrochene Reihe gleichartiger und sämmtlic natürlicher Töne und zugleich dem Spieler die Mö lichkeit gewährt, auch schnelle Passagen eben leicht und gut auszuführen, als er dieselben mittel des leidigen Stopfens bisher mühsam und elend herau zuquälen genöthigt war; und so ist denn das her liche Instrument zu derjenigen Reinheit und Gleic heit des Klanges erhoben, durch welche allein seinen Rang noch ferner unter den übrigen sic täglich vervollkommnenden Concertinstrumenten m Ehre wird behaupten können, indess den leidige Stopfern zuzuhören, das täglich heikler werdend Ohr unserer Zeitgenossen unfehlbar bald endlich ei mal müde werden, und dann die Herrlichkeit de

zukünftigen Virtuosen zu Ende sein wird. — *Discite moniti!*

§ 22.

Insbesondere entspringt für den Hornisten eine eigene Mannigfaltigkeit von Effecten, aus der Verbindung des Stopfens mit dem Ventilspiel. — Ja es steht jetzt in der Willkür des Spielers, nicht allein jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu haben war, jetzt auch als natürlichen Ton zu blasen, — sondern auch eben so, umgekehrt, jeden Ton welchen er bisher nur als natürlichen Ton gekannt hatte, nunmehr nach Belieben auch als gestopften Ton. Denn z B. um den Ton c als gestopften Ton hören zu lassen, braucht er nur cis zu greifen und zu blasen, und dieses cis durch Stopfen um einen halben Ton zu erniedern, so hört er — was bis jetzt undenkbar schien — jetzt ein gestepftes c; — ja, ein um einen ganzen Ton gestopftes c, wenn er d greift und es um einen ganzen Ton stopft! —

Man halte dies alles ja nicht für müssige Grübeleien; es ist im Gegentheil höchst practisch! —

Schon in der Einleitung haben wir erwähnt, dass die eigenthümliche Klangfarbe der gestopften Töne, und die noch eigenthümlichere ganz dumpfe der doppeltgestopften, allerdings einen eigenen Reiz besitzt. Schon hiernach überhaupt wird man es nicht verkennen, dass das Instrument durch die Ventile nur gewonnen, und von seinen bisherigen Reizen und Eigenthümlichkeiten nichts verloren hat. — Aber noch

mehr! es hat sogar eben an jenen bisherige Eigenthümlichkeiten noch gewonnen, inde diejenigen eigenen Klänge, welche bisher nur gewi sen einzelen Tönen eigen waren, jetzt jedem beli bigen Tone verliehen werden können.

Ja eine ganz eigenthümliche, gleichsam magisch Wirkung, gewährt es, eine Melodie, z. B.

c e g

erst in vollen kräftigen Naturtönen zu blasen, un sie dann — wie ein fernes Echo, in lauter gestop ten Tönen *pianissimo* nachhallen zu lassen, indem ma

cis eis gis

greift und um einen halben Ton stopft, — (oder g d fis a, doppelt gestopft, etc.)

Ja man kann nach Belieben etwa ein ganzes Ad gio in lauter gestopften Tönen vortragen, grade ebe so gut, wie mit lauter natürlichen.

Abbildungen von Hörnern mit drei Ventilen, wi sie in der Schott'schen genannten Manufactur se mehren Jahren fortwährend, und jeden Tag m neuen technischen und mechanischen Vervollkomm nungen gearbeitet werden, zeigen die Figuren I und E.

Einiges zur Geschichte der Erfindung.

§ 23.

Schlieslich möge hier noch Einiges über den Ur sprung der Erfindung aufgezeichnet stehen.

Das Verdienst derselben gehört bekanntlich dem Kammermusicus *Heinr. Stötzel*, aus Pless in Oberschlesien, wie es schon Capellm. *Bierey* in der Leipz. mus. Zeitung vom Jahr 1815, May, Seite 309, erzählt. Weitere Nachrichten von seiner Erfindung und deren Beschaffenheit gab uns Fr. Schneider in derselben Zeitung, Jahrgang 1817, November, S. 814. Weitere Erwähnung finden wir ebendaselbst, December, S. 558, — und wieder Weiteres ebendort, 1818 S. 531, an welchem letzten Orte ein Herr *Blümel* als Miterfinder genannt wird, (dies jedoch etwas Kauderwälsch, — nämlich als ob auch die Posaune, um eine chromatische Tonreihe anzugeben, entweder des Stopfens oder der Ventile bedürfte —!)

Nacherfunden und anmaslich ameliorirt hat unsere teutsche Erfindung wie gewöhnlich ein Franzose, Herr *A. Dauverné;* und ein Pariser Instrumentenmacher hat damit bei der *Exposition* von 1827 bei der Pariser Ausstellung eine — „Médaille d'encouragement et recompense à l'inventeur" (!) erworben, welche jener demnächst seinem magern Tractätlein: (Méthode de Trompette à pistons, Paris, chez A. Halary,) auf dem Umschlage in effigie beidrucken liess, nebst der Abbildung eines Instrumentes seiner Construction, wie solche die erste Figur der voranstehenden Zeichnungen zeigt, und zugleich beweist, dass der belorbeerte *inventeur* noch nicht einmal das dritte Ventil kannte.

Das Verdienst, die ersten Instrumente mit drei Ventilen mit wirklicher Vollkommenheit gebaut zu haben, scheint dem vorgenannten Instrumentenmacher

C. A. Müller in Mainz zu gebühren, von welchem es wenigstens gewiss ist, dass er, schon im Jahr 1830, wo von einem dritten Ventile noch nirgends etwas bekannt war, eine mit den im vorstehende § 13 beschriebenen drei Ventilen ausgestattete Trompete dem Musiker *Bochinger*, ersten Trompeter des dortselbst stationirten K. K. Oestreichischen Regimentes *Langenau*, lieferte, — seit welcher Zeit diese Instrumente dann überall vielfältig in und ausserhalb Teutschland nachgemacht wurden.

Neuerlichst hat ein, von Wien herstammender Virtuose, Herr *Levy*, jetzt auf einer Kunstreise von Kopenhagen aus Teutschland durchfliegend, die Wunder seines Hornes mit drei Ventilen, und mit ihnen seinen Ruhm als sehr geschickter Virtuose erfolgreich verbreitet. — Mehrfältig ist er auch (oder sein Bruder in Wien,) für den Erfinder der Vervollkommnung gehalten und venerirt worden, — was er jedoch ohne Zweifel mit edler Bescheidenheit ablehnt. — Er versteht es sehr gut, alle Vortheile, welche das Instrument gewährt, gelten zu machen, — (unter Anderem auch die vorstehend § 22 erwähnten —) und seine Kunstreise ist daher als entschiedener Gewinn für die zu wünschende Verbreitung und allgemeinere Aufnahme und Einführung des vervollkommneten Instrumentes zu betrachten, und würde noch erfolgreicher sein, hätte Herr *Levy*'s Ton nicht die unangenehme Individualität, zuweilen in ein gewisses ganz eigenes Kollern, gleichsam ein gewisses Knarren, Knirschen, oder Grunzen zu verfallen, was neben vielem anderen recht Schönen, Weichen, Kla

ren und Klangvollen, den günstigsten Eindruck zuweilen plötzlich wieder verwischt und stört, — und vielleicht indirect die Schuld trägt, dass wir in öffentlichen Blättern Kritiken über sein Spiel und über sein „von ihm erfundenes“ Instrument zu lesen bekamen, welche die recensentische *sancta simplicitas* so weit treiben, zu beklagen, dass durch die Ventile das Horn die schöne Gleichheit seiner Klänge einbüsse — — — —

Mögen die vorstehenden Entwickelungen zur Förderung der guten Sache beitragen.

GW.

Recensionen.

Neue häusliche Andachten, in drei- u vierstimmigen christlichen Liede und Gesängen, gedichtet und in Musik gese von *G. W. Fink.*

Leipzig, zu haben bei dem Verfasser und allen dasigen Musikhandlungen. Pr. 8 Gr.

Auch hier, wie schon in mehren früheren Composi nen, tritt der hochgeschätzte Mann als Dichter und T setzer zugleich auf, und gerade hier befindet er sich, wir aus jenen früheren und vorzüglich aus seinen frü sten Arbeiten wissen, in seiner rechten Sphäre, in w cher er genial ist.

Die gegenwärtige Sammlung — bestehend aus fünf k nen Nummern, theils drei-, theils vierstimmig und th mit, theils ohne Clavierbegleitung; oder auch einst mig mit Clavier zu singen, — verdient ganz und wohl n mehr dieselbe Anrühmung, welche der vorhergehen schon früher in diesen Blättern (14. Bd. S. 179) zu Tl geworden ist.

Gfr. Weber.

Die Weihe der Töne. Charakteristisches T gemälde, in Form einer Symphonie, n einem Gedichte von Carl Pfeiffer, compo von *Louis Spohr.* 86stes Werk. (Vierte S phonie.)

Wien bei Haslinger. — 6 Rthlr. 16 Gr. = 10 fl. C.M. Partitur.

Bei der Beurtheilung eines umfassenderen Wer eines so ausgezeichneten, für die Kunstgeschichte bed

tenden Mannes, wie *Spohr*, liegt immer ob, die Vergleichung mit den früheren Werken desselben anzustellen, um zu ermitteln, in wiefern dasselbe für den Entwickelungsgang der Schöpfungskraft seines Meisters bedeutend heissen möge. —

Spohr giebt uns die vierte Symphonie; ein ausgedehntes Instrumentalwerk, um so bedeutsamer für uns, als dieser Meister von den Einsichtigen längst vorzugsweise im Gebiete der Instrumentalmusik als unumschränkter Gebieter anerkannt worden ist.

Das Werk gewinnt noch um so mehr an Interesse, als es darauf verzichtet, sich durch sich selbst vollständig zu erklären, vielmehr sich an ein Gedicht, das als Commentar von dem Komponisten nicht verläugnet worden ist, dergestalt anlehnt, dass es Schritt vor Schritt ihm folgend, dies Gedicht, ohne der Belebung der Worte durch Gesang zu bedürfen, in Tönen reproducirt.

Sein Inhalt ist also ein gegebener. Ein freies, gänzlich unbefangenes Tonspiel haben wir nicht mehr vor uns.

Mit der Aufgabe sind aber auch die Ansprüche der Hörer gewachsen.

Ich habe in der Schrift: „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers“ *), vor einiger Zeit versucht, die dritte Symphonie von *Spohr* (*c*-moll) poetisch zu analysiren, zu erläutern, um dadurch *Spohr* vor dem Vorwurfe der Inhaltslosigkeit, der todten Form, welchen selbst sehr verständige Kritiker aussprachen, einigermasen zu rechtfertigen. Seine früheren Symphonieen (in *Es*-dur und *d*-moll) sind so klare, ihres Eindruckes sichere Tonstücke, dass die Kritik, wenn sie auch die

*) Breslau 1832. S. Cäcilia Bd. 5, S. 204. *Rd.*

Prävalenz des harmonischen Reizes über den melodischen als *Spohr* eigenthümlich, hervorheben musste, doch bei jenen ein weit leichteres Geschäft hatte. Wie verhält sich nun die vierte Symphonie zu den früheren? In wie fern bezeichnet sie etwa einen Fortschritt des Meisters? – Meine Antwort hierauf lautet:

Sie spricht aus, dass *Spohr* dem Entwickelungsgang der Tonkunst in der Weltgeschichte, worin er ein bedeutendes Moment ist, folgend, ihr zeitliches Bedürfnis erfasset, und nach seiner Individualität zu befriedigen, bemüht gewesen. —

Unsre Zeit neigt mehr zur Kritik, als zum freien künstlerischen Schaffen. Man verzeihe mir, wenn ich dies Paradoxon, das in der Geschichte der Poesie keines mehr ist, hier nicht weiter motivire; dazu wäre mehr Raum erfoderlich. Aber die Folge davon ist, dass der Verstand bei allem künstlerischen Geniesen sich auf entscheidende Weise geltend mache. Für den Verstand und sogar für die vernünftige Thätigkeit des menschlichen Geistes ist aber, zumal die Instrumentalmusik, zu classifiziren von jeher schwer, ja unmöglich gewesen, daher nur sehr wenige und sogar nur minder berühmte Philosophen, etwas mit dieser Gattung der Muik anzufangen wussten. Hegel hat unumwunden geäussert, er könne sich nichts dabei denken. Ob dies aber nun eben wirkliche Aufgabe der Instrumentalmusik sei, ist eine Frage die in der Aesthetik der Tonkunst, — einer Disciplin welche, aller Anfänge ungeachtet, noch sehr unbebaut ist; — entschieden werden muss. Das Verlangen jedoch bei der Instrumentalmusik sich etwas zu denken, sich eines durch den Verstand zu begreifenden Inhaltes der Töne bewusst zu werden, ist in der Gegenwart um so lebhafter geworden, je mehr sie sich von dem süssen schwelgerischen Genusse der ächten Schönheit entfernt hat. In den grössten Kunstwerken, worin kein anderer Zweck obwaltet, als das Schöne darzustellen, ist eben

nur die Schönheit Inhalt des Kunstwerks. Wer diese nur in der Form sucht, ist hierüber wahrscheinlich anderer Meinung. Die Schönheit ist aber in der That zugleich Inhalt und Form. In keiner Kunst ist dies so schwer, als gerade in der Musik, worin beständig Eins mit dem Andern verwechselt wird, zu erkennen. Das beste Beispiel gibt Mozart.

Jenes Verlangen, den Werken der Instrumentalmusik Tendenzen unterzulegen, die eigentlich nicht mehr in den Bereichen der Kunst liegen, das Verlangen, sich ihres Inhaltes bewusst zu werden, hat sich besonders bei den Beethovenschen, die den Culminationspunkt dieser Kunst bezeichnen, bethätiget. Die Kritiker, selbst die scharfsinnigsten, haben grade darum hierbei oft gefehlt, weil sie nicht einsahen, dass zum Verstehen eines Kunstwerks ächter Art, — und ein solches ist nun kein anderes, als das, worin sich die Schönheit den Sinnen darstellt, — der Verstand nicht ausreiche, sondern sich durchaus mit andern Seelenfähigkeiten verbinden müsse. Dem ächten Kunstwerke gegenüber ist der Verstand kraftlos, was die Wesenheit desselben betrifft. Diese erfasst der menschliche Geist nur durch den Schönheitssinn, der in einer Zeit, die überall mehr die verständige Seite des Geistes herausfodert, immer seltener werden muss. Nur der Schönheitssinn vermag das ächte Kunstwerk zu begreifen. — Beethoven nun, der die letzten erlaubten Gränzen seiner Kunst mit dem Fluge des Genius berühren durfte, ist aber oft so weit gegangen, dass er selbst unverständlich zu werden fürchtete. Darum deutet er den Inhalt der Pastoralsymphonie, des Andante's im *C*-dur-Quartett (ein indischer Grabgesang), mit Worten an. Nun ist das Publikum zufrieden. Es weis, was der Componist wollte. Der Kritiker erklärt, wie trefflich der Inhalt ausgedrückt sei, und nebenbei wird über die formellen Vorzüge des Kunstwerks hin und her gestritten. Die Künstler von Talent aber machen sich darüber her, diejenige Seite des Werkes eines Genius nachzuahmen,

die für sie die gefährlichste ist. Die Kunst wird Dienerin des Verstandes, die Blüthenperiode der Kunst erlischt sogleich, und die Periode der Geistreichen beginnt. Diese machen zur Norm, was der Genius schüchtern, und daher nur selten, gewagt hat. Der Titel muss das Werk erklären und dem Künstler seine Arbeit erleichtern, seinen Erfolg sichern. Der Beifall bleibt nicht aus, wenn die Kraft für die formelle Vollendung nicht fehlt; nur wenige Einsichtige nehmen wahr, dass das Kunstwerk am Inhalte krank ist, und dass nicht vorhergesagt werden kann, wie weit auf diesem modernen Wege die Kunst sich verirren wird. Sie bemerken, dass diesen modernen Kunstwerken die Selbständigkeit fehlt, und jeder Commentar dazu, obgleich wesentlich erfoderlich, ist ihnen immer, als etwas Ausserwesentliches, bedenklich.

Man mag in solchen Befürchtungen zu weit gegangen sein, aber man muss zugeben, dass gerade in den ausgezeichnetsten Kunstwerken unserer Tage, gerade in denen, welche mehr zum Zweck haben, als die Sinne zu kitzeln, das Geistreiche mehr als die Begeisterung wahrzunehmen ist.

So lang diese Einleitung sein mag, so nothwendig erschien sie mir bei der Betrachtung der hier zur Sprache kommenden Symphonie von *Spohr*. Sie ist ein Instrumentalstück, das eines Commentars bedarf, um verstanden zu werden. Dieser Commentar ist ein Gedicht: „Die Weihe der Töne", welches die Beziehungen der Tonkunst zur Welt und zum Menschen verherrlicht. In der Dichtung ist jugendliches Talent nicht zu verkennen, und treffliche Motive reihen sich aneinander, aus denen sich die verschiedenartigsten musicalischen Ideen, die wieder Alle zusammen die e i n e Idee des Gedichtes verbindet, entwickeln lassen. So hat denn diese Symphonie die Verherrlichung der Tonkunst durch die Tonkunst zur Aufgabe.

Diese Aufgabe hat dem Werke den Stempel einer gewissen Absichtlichkeit aufgedrückt, hat Manches, das, an und für sich betrachtet, wenig gefallen würde, so aber als Ausdruck eines einzelnen Gedankens des Gedichtes, ungemein interessirt, gerechtfertigt. Freier, selbstständiger, ich kann es nicht läugnen, scheint mir *Spohr* in seinen früheren Symphonieen sich zu bewegen. Jene erscheinen mir mehr als schöne Ganzen, diese letzte reicher an schönen Einzelheiten. Damit aber ist nicht geläugnet, dass *Spohr*'s Eigenthümlichkeit nicht überall wieder zu erkennen wäre. Man hat diese Eigenthümlichkeit oft angegriffen. Dies freilich ist ein Streit, bei dem nichts herauskommt. Bei *Spohr* ist Vieles zur Manier geworden, aber seine Manier ist eine achtungswerthe, und von aller Manier frei zu sein, ist überhaupt nur sehr Wenigen, unter den Mitlebenden vielleicht Keinem, vergönnt.

Aus der Einleitung wird sich hiernach ergeben, dass ies neue Werk mehr zu den geistreichen, als den ollendet schönen zu rechnen ist. Dem Componisten aren aber vielfach die Hände gebunden; und er hat ele Schwierigkeiten mit seiner anerkannten Meisterhaft in allem Technischen überwunden.

Aber es ist noch mehr als dies, (was bei *Spohr* kein ob mehr wäre,) hervorzuheben: es sind auch wirklich c höne Einzelheiten in dem Werke, welches nun seinen nzelnen Theilen nach betrachtet werden soll.

Es zerfällt in vier grössere Abtheilungen. er Inhalt, oder gewissermasen das Scenarium der einelnen Sätze, ist noch ausser dem Gedichte, das zum Grunde egt, beigegeben und gewährt die bequemste Uebersicht les Ganzen.

Erster Satz.

(*Largo*, $\frac{3}{4}$ Tact, *f*-moll.) Starres Schweigen der Natur, vor dem Erschaffen des Tons. Dies Schweigen deuten

abgerissene Figuren an, die sich fortdauernd um den Dominantenaccord von *f*-moll drehen.

Es schliesst sich an: *Allegro*, $\frac{4}{8}$-Takt, *F*-dur. Reges Leben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente. — Ein sehr interessanter Satz! Die rhythmische Bewegung des Ganzen drückt gewissermasen ein chaotisches Vorüberschweben der verschiedensten Urstoffe aus, welche ein gesetzmässiger kreisförmiger Gang der Lebenspulse der jungen Welt zu verbinden trachtet. Die Hauptmelodie, fast tanzartig, ist schön. Sie ist niemals gänzlich aufgegeben, aber sie verstattet die harmonische Verbindung der buntesten Naturlaute, (Wachtel, Kukuk, Nachtigall, Hahn, Donner, Meergebrause, Sturm) mit ihr. So ist es möglich, dass sich das Mannigfaltigste zur Einheit gestaltet. Dass am Abschlusse in der Dominante die Wiederholung des ersten Theils vorgeschrieben ist, möchte ich nicht billigen. Bei weniger eigenthümlichen Tonstücken mag dieses Festhalten am Herkommen eher gutgeheissen werden. Hier haben die seltsamen Naturlaute den Reiz der Neuheit verloren, wenn sie im zweiten Theile des Allegro's zum Drittenmale gehört werden. — Der Schluss ist sanft verklingend, ganz allein den Blasinstrumenten überlassen, welche die Pauke leise unterstützt. Das chaotische Treiben hat sich in milde Harmonie aufgelöset.

Zweiter Satz.

Die menschlichen Zustände bis in das Jünglingsalter werden an der Hand der Tonkunst von dem Verfasser des Gedichtes durchlaufen. Wiegenlied, Tanz und Ständchen, bezeichnende musikalische Momente im menschlichen Dasein, sind vom Componisten in ihrer edelsten Reinheit aufgefasst worden. Aber hiermit begnügt er sich nicht. Er verschlingt die drei characteristischen Tonweisen, bei harmonischer Einfachheit, rhythmisch so höchst kunstvoll, dass die Mannigfaltigkeit der Taktbewegungen, ist erst das Orchester genau mit seiner Aufgabe bekannt, den Effekt der ungestörtesten Einheit hervorbringt. Die

Grundtonart des ganzen Satzes ist *B*-dur. Das Wiegenlied geht im $\frac{3}{8}$-Takte, der Tanz im $\frac{2}{8}$-Takte, das Ständchen im $\frac{9}{16}$-Takte an uns vorüber, dann wechseln abgebrochene Stücke der drei Melodien, bis sie, sich innig verschlingend, den zauberhaftesten Eindruck bewirken. Dieser Satz ist nach meiner Ansicht nicht allein der bedeutendste im ganzen Werke, sondern auch eines der ausgezeichnetsten Musikstücke nicht blos Spohrs, sondern überhaupt heutiger Tonkunst. Selten ist irgendwo so viele Kunst aufgeboten worden, ohne dem Hörer lästig und gesucht zu erscheinen. Für den Kenner aber ist um der rhythmischen Originalität willen dies Andantino um so bemerkenswerther. Es gehört zu den Kunstwerken die nie veralten werden.

Dritter Satz.

Die Trompete beginnt, mit einer Intrade in *D*-dur, an die sich höchst überraschend mit allem militairischen Prunke ein grosser, sehr glücklich erfundener *Marsch* in *h*-moll schliesst. Er deutet auf die Unruhe des Mannesalters, auf Thatendrang und Krieg. — Der Marsch hört auf. Das Taktmas wird beibehalten, aber in Triolenfiguren zu einem sich anschliessenden, weiter fortgesponnenen Musikstücken geschickt benutzt, dessen Inhalt die Gefühle der Zurückbleibenden bilden. Alles klingt unruhig, sehnsüchtig. Gleichwohl ist hier die melodische Erfindung nicht glänzend zu nennen. Ein bekanntes Motiv aus „Jessonda“ scheint hervorzuklingen. — Einzelne Klänge des Marsches deuten auf die Rückkunft der Krieger. Die Verbindung der Intrade des Marsches mit der übrigen Taktbewegung ist zumal sehr glücklich erfunden. Der Sieg ist errungen, die Freude des Triumphes löset sich in einem kurzen Lobgesange des Höchsten. Zu diesem Dankfeste ist die alte Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges als *Cantus firmus* benutzt. Die Streichinstrumente, nach Art des Händelschen Kirchenstyles, führen die Melodie aus, und verbinden deren Perikopen. In *B*-dur wird

feierlichst abgeschlossen. Dem Hörer bleibt ein erhebe der Eindruck. —

Vierter Satz.

Aber der Sieg hat Opfer gekostet. Die letzte Pflic drängt; die Musik geleitet auch die Entseelten auf dem le ten Gange. *Larghetto*, ($\frac{4}{4}$-Takt, *f*-moll) beginnt ein kurze schöner Todtenmarsch, der eine Ausführung des alt Chorales: „Begrabt den Leib" ist. Daran schliesst si ein gleichfalls sehr abgekürztes *Allegretto* ($\frac{3}{4}$-Takt, *F*-du Trost in Tönen soll hier ausgesprochen werden. Indess hat hier der Dichter dem Componisten nicht hinlängli vorgearbeitet. Das Gedicht ist am Ende am schwächste und auch den musikalischen Schluss des Ganzen kann i mir bedeutsamer, erhebender denken, sobald der Dic ter gewollt hätte.

Hinsichtlich des Technischen wäre, wie gesagt, an de Werke so Vieles rühmlich hervorzuheben, das wied die alte bekannte Sicherheit und Erfahrung eines bewä ten Meisters darthut, dass ich darüber eher hinwegzuge für gerathen hielt, als über das, was das Wesentlich die Erfindung, die poetische Conception betrifft. D Instrumentation ist in dieser Symphonie noch weit sor fältiger, als selbst in den früheren desselben Meisters, u oftmals von einem ungemein grossen Reize. An interessa ten Modulationen ist kein Mangel, und doch ist immer ve mieden, in's Ungemessene zu schweifen; es ist über Mas gehalten, und auf formelle Abgeschlossenheit gr ser Fleis verwandt. Jn dieser Hinsicht ist das We jüngeren Tonsetzern auch gewiss lehrreich.

Ueber die ästhetische Bedeutung dieser interessant Erscheinung habe ich mich schon oben ausgesproche und dabei auch meine Bedenklichkeiten nicht verschwieg Vor Allem aber mögte ich Jüngeren rathen, auf d Pfade, den ein so sicherer Fuss, als der *Spohrs*, betret

durfte, mit Vorsicht zu wandeln. Nur ein Künstler von so schöner Besonnenheit mag sich an ein Tongemälde wagen, dessen Aufgabe eben so anziehend, als gefährlich war. —

Was die Zumuthung betrifft, die dem ausführenden Orchester gemacht worden, so ist sie nicht klein. Auch das geübteste wird beim ersten Durchspielen umwerfen. Doch ist Alles auf die reichste Erfahrung gegründet, und daher durch Einsicht des Dirigenten leicht zu beseitigen, sobald die Proben nicht gespart werden. —

Die Ausstattung des Werkes ist, nach Verdienst, sehr sauber, die Beifügung einer gut eingerichteten Direktionsstimme, welche den Gebrauch der Partitur erspart, sehr zweckmässig. —

Breslau.

August Kahlert.

Die Weihe der Töne, etc. für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet; von *Carl Czerny*.

Wien bei T. Haslinger. 4 fl. 30 kr. C. M. = 3 Rthlr.

Der Verleger verdient den Dank Vieler, durch die Veranstaltung dieses, den Genuss des bedeutenden Originalwerkes zugänglicher machenden Arrangements, und doppelten darum, weil er diese Arbeit so kunstfertigen Händen und einer so kunsterfahrenen Feder anvertraut hat, wie die des vielbeliebten Herrn *Czerny*.

Die Auflage ist schön. Der vorangedruckte Text des Gedichtes vermehrt das Interesse.

Zx.

Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütle Mährchenoper in drei Abtheilungen, v *Georg Döring;* in Musik gesetzt von *X. Schn der von Wartensee.* Vollständiger, vom Co ponisten verfasster Clavierauszug, mit vo angedrucktem Gedicht der Oper.

Elberfeld bei F. W. Betzhold. Pr. 8 Thlr.

Ouvertüre zur Oper Fortunat etc. für das Pian forte zu vier Händen arrangirt vom *Verf.*

Ebend. Pr. 1 Rthlr.

Ouvertüre w. o. für Pianoforte mit Violi *ad libitum.*

Ebend. Pr. 27 1/2 Sgr. — ohne die Violinstimme 20 Sgr.

Ja, wenns nicht verboten wäre! — „Was denn?" Diese Oper zu recensiren! — „Wer hat es denn verb ten?" — Der Compositeur! — „Ei wie denn?" — Es gil sagt er in einer, mit gewaltig grossen Buchstaben – (grol Schrift nennen's die Buchdrucker) – gedruckten Vorred — es gibt keine gerechte Kritik, sondern nur en weder feindliche, oder freundliche; bei dem gegenwärtig Standpuncte der Kritik ist es, sagt er, für einen öffentli auftretenden Künstler jedes Faches schwer, ungehud durchzukommen; denn die Freunde hudeln durc Lob, die Feinde durch Tadel. Deswegen findet man d Kunstwerk, wenn man es selbst beschaut, meistens ander als man es sich nach den Kritiken vorgestellt hat, ba besser, bald schlechter, je nachdem einem der Zufa eine Freundes- oder eine Feindes-Kritik in die Hänc gespielt hatte.

Der Ausspruch des Künstlers über uns arme Rece senten ist hart: er spricht ja mit Einemmale uns Alle alle Gerechtigkeit und Unparteilichkeit ab. Wie dürft wir es da noch wagen, ihn zu recensiren?

Leid thut es mir insbesondere darum, weil ich es nun verschweigen muss, wie manche Nummer des Fortunat mir ganz wohl gefallen hat, wie ich von dieser und jener Situation eine recht günstige scenische Wirkung zu erwarten ..... Doch St! Hier hätt' ich das Interdict ja doch schier übertreten *sub figura praeteritionis*, und da würde der Herr Compositeur, obgleich ich der Ehre seiner Bekanntschaft gänzlich entbehre, es eine „Freundes-Kritik" schelten; — und *das* mögt ich doch lieber vermeiden.

Stich, Druck und Papier, — (das wird man doch sagen dürfen? —) sind correct und anständig; der Clavierauszug füllt 270 enggehaltene Querfolioseiten.

Dr. Zyx.

Lieder aus Italien; gedichtet von *Carl Alexander*, in Musik gesetzt von *Carl Bank*. Op. 1. Heft 1.

Berlin b. C. Trautwein. Pr. 8 Rthlr.

Angenehme südliche Luft weht in den Gedichten wie in den Melodieen, hier und da auch von ernsten Betrachtungen und ernsten Klängen durchzogen, und wieder mit südlichem Blumendufte gewürzt.

Der Dichter so wie der Tonsetzer sind, unseres Wissens, noch ganz junge Männer, und als solche versprechen beide für die Zukunft noch schönere Früchte. Aber auch schon die hier vorliegenden Blätter werden Gesangfreunden eine angenehme Gabe sein.

Die Lieder sind für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung; — Eines auch für 4 Männerstimmen.

Dr. Aab.

---

im Interesse der sehr guten Sache gern hoffen wollen, den vorliegenden drei Bänden noch mehre nachfolgen, so wünschen wir, in denselben die bisherige Einseitigkeit durch grössere Umsicht und Auswahl vergütet zu finden.

Unerwähnt dürfen wir es auch nicht lassen, dass nicht alle Nummern dem Titel: Orgelcompositionen, entsprechen; denn manche sind auch blos für die Orgel arrangirt; so z. B., Seite 36 des ersten Bandes, Grauns Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild" *A*-dur, aus dem Tode Jesu. — Manchem — ja gewiss den allermeisten Besitzern der Sammlung müsste es auch angenehm sein, bei jeder Nummer treulich angezeigt zu finden, ob sie Original, oder arrangirt, und überhaupt aus welchem Werke des Componisten sie entnommen sei, wodurch die Sammlung nebenbei auch in literarischer Hinsicht interessant und belehrend erscheinen und selbst zu näherer Bekanntschaft mit den Originalwerken anregen würde. So sind wir z. B. überzeugt, dass ein Orgelspieler, welchem — wie leider so Viele — die 32 Orgelpräludien von Vogler (München bei Falter) noch unbekannt sind, gewiss angeregt würde, sich dieselben vollständig zu verschaffen, wenn es bei den im 3. Bande des vorliegenden Orgelmuseum abgedruckten Stücken (S. 6, 10, 21, 30,) angezeigt fände, dass sie aus jenen 32 Präludien entnommen sind?

Jedem Bande ist ein thematisches Inhaltverzeichnis angehängt. (Warum die Stücke nicht numerirt sind? wissen wir nicht.) —

Der Herausgeber ist anonym.

Der Stich ist correct, das sonstige Äussere ganz gut.

Der Preis scheint uns nicht so billig, als im Interesse der wünschenswerthen allgemeinen Verbreitung der Sammlung nützlich wäre.

d. Rd.

Orgel-Archiv, herausgegeben von *C. F. Becker* und *A. Ritter*. Erstes Heft. Zwölf Orgelstücke aus verschiedenen Jahrhunderten.

Leipzig, Verlag von A. R. Friese.
Pr. 16 Gr. = 20 Sgr. = 1 fl. 12 kr. Rh.

Nacheifernd schliesst dem in der vorstehenden Beurtheilung besprochenen Museum für Orgelspieler, sich das hier vorliegende Orgel-Archiv an. Es zeichnet sich vor demselben durch den Umstand aus, dass die Herausgeber, sich nennend, die Verantwortlichkeit der Auswahl und der ganzen Einrichtung öffentlich übernehmen, was nie ohne Nutzen für das Werk ist. — Die zu dem vorliegenden Hefte getroffene Auswahl ist vorwurffrei. Das Heft enthält Stücke von *Armsdorf* (geb. 1670 † 1699) — *Benevoli* († 1662) — *Heinichen* (geb. 1683 † 1729) — *Krebs* (geb. 1713 † 1780) — *Pachelbal* (geb. 1633 † 1706) — *Scheid* (geb. 1587 † 1654) — *Viadana* (um 1640) — und einige von den Herausgebern componirte. Ganz besonders wird, irren wir nicht, jeden Spieler und jeden Hörer das fünfstimmige Adagio von *Viadana*, S. 17, ansprechen!

Ein — zwar nur beiläufiges, aber immer nicht zu verschmähendes Nebeninteresse verleihen die Herausgeber ihrer Sammlung nebenbei auch durch die, jedem Stücke beigefügte, Erwähnung seines Zeitalters.

Das Aeussere der Ausgabe ist anständig. Ein auf manchen Blattseiten minder weitschichtiger Notenstich würde die Wohlfeilheit des Werkes begünstigt und manches kauflustigen Organisten dünnem Säckel minder empfindlich zugesetzt haben.

d. Rd.

Sechsunddreissig Nachspiele für die Orgel; von *Rinck*. Op 107.

Essen, Druck und Verlag von A. Bädecker.

Unser trefflicher *Rinck* bleibt sich überall gleich, und wo er für Orgel schreibt, da kann man nur loben. Ge-

lobt seien daher auch die hier vorliegenden höchst sehr zenswerthen Compositionen, und empfohlen seien sie besondere denjenigen, welchen Orgelstücke von Seb. Bach, Krebs, Kittel und ähnliche zu schwierig sind.

Die Ausgabe, — 88 Querquartseiten etwas unschönen Typendruckes — ist sonst zweckmässig. Einzelne Druckfehler, wie z. B. S. 16, T. 14: $\bar{c}$ statt $\bar{d}$, muss man eben beim Spielen verbessern, was nicht schwer ist. — S. 1, Tact 4, hat der Setzer die Tenorstimme h ziemlich ungeschickt an die Oberzeile angeschlossen, indess die unmittelbar vorhergehende höhere Note $\bar{c}$ an die Unterzeile angeschlossen und auch kein Grund vorhanden ist, das h etwa mit einer andern Hand zu greifen als das vorhergehende $\bar{c}$. (Dergleichen Dinge sind Kleinigkeiten: aber sie stören das Lesen und den Ueberblick.) — Eine Blattseite voll leerer Notenzeilen ohne Noten, wie S. 9 und andere mehr, sind im Druck — und zumal im Typendruck — Unsinn! unverständige Nachahmung der Unvollkommenheiten geschriebener Musicalien.

Ein Ladenpreiss ist auf den eingesandten Exemplaren nicht angegeben.

GW.

Neue Pianofortesch u l e, in 184 Uebungen, oder Materialien für den Unterricht und das Selbststudium am Pianoforte. Herausgegeben von *Julius Knorr*.

Leipzig bei R. Friese. Pr. 1 1/3 Rthlr.

Gar unbedeutend! — weder durch eigenen Werth der Darstellung, noch durch irgend etwas Neues bemerkenswerth! Man weis eben gar nicht, warum zu den vielen guten und schlechten Clavierschulen, welche wir schon besitzen, nun gerade auch noch so eine wie diese hat verfertigt werden müssen.

Sie besteht, nach herkommlicher Voraussendung verschiedener Brocken aus der allgemeinen Musiklehre (!), hauptsächlich aus einer Sammlung elementarischer, einen oder ein Paar Tacte langer, schon hundertmal dagewesener, mit kurzen einleitenden Bemerkungen begleiteter Uebungsbeispiele, von welchen der Herr Verfasser in einer Vorrede versichert: grade diese Auswahl sei diejenige, welche dem Lehrer „für alle Fälle Ausreichendes „beim Unterricht, und dem vorgerückten, selbststudirenden Spieler diejenigen einfachen Mittel an die Hand „giebt, deren Besitz allein ihm das Spielen der „grössten Compositionen vermöglicht." — *Sic!*

Dr. Zyx.

Practische Anweisung des Fingersatzes bei Behandlung der Doppelscalen in allen Dur- und Molltonarten, mit den nothwendigsten Vor- und Nachübungen, für das Pianoforte; von *Franz Zenker.*

Prag bei Marco Berra. Pr. 2 fl. 30 kr.

Der Verfasser dieser Monographie hat es sich zum Gegenstande rühmlichen Fleises gemacht, die Lehre von den Fingersätzen schier aller möglichen zwei-, drei- und vierstimmigen Läufe und ähnlicher paralleler Tonreihen für eine oder auch beide Hände zugleich, zu durchforschen, an Beispielen mit beigefügter Fingerbezeichnung zu demonstriren, und dieselben hier dem Bildlinge als methodisch geordnete Uebungsstücke zur Benutzung vorzulegen. Er thut es mit einer Vollständigkeit, welche man in anderen ganzen Clavierschulen, welche sich mit diesem speciellen Gegenstande nicht so ausführlich beschäftigen können, natürlicherweise vergebens suchen würde; — und es ist gewiss nicht zu zweifeln, dass die Benutzung und methodische Einübungen seiner Vorschriften den dabei beabsichteten Zweck sehr glücklich befördern wird. — (Nur anhören mögten wir manche Uebungsbeispiele

denn doch nur gar ungern, wie z. B. S. 10, T. 8, 11, 20, 23, etc.; S. 11, T. 7, 10, etc.; S. 19; S. 33 unten; S. 34, T. 7, 14; S. 35, T. 2, 3, 8, 14; S. 45, Z. 3, u. flg. und andere mehr, wo der Verfasser — um nur Combinationen aller möglichen Art aufzutreiben, die Ohren des Spielers doch gar zu wenig schont.)

Jedenfalls wünschen wir herzlich, dass dem Verfasser, so wie dem Verleger, aus ihrer vorliegenden rühmlichen Arbeit alles mögliche Glück spriessen möge.

d. Rd.

Anleitung zum Gebrauche des Handleiters, Guidemains, mit 130 Beispielen, von *Jos. Fischhof.* 35. Werk.

Wien bei Haslinger, Pr. 1 fl. C. M. = 16 Gr.

Herr Kalkbrenner hat einen Handleiter erdacht; und unser Herr Fischhof, Professor des Pianoforte am Conservatorium der Musik in Wien, hat ihn angewendet, und macht jetzt diese Anwendung zum Gegenstände des vorliegenden eigenen Opus, welchem er das Prädicat eines „nothwendigen Beitrages zu jeder Clavier„schule" belegt.

In einer kurzen Einleitung zählt er eine ganz furchtbare Schaar von Unarten auf, welche ein Anfänger, der ohne Handleiter studire, sich ja nothwendigerweise angewöhnen müsse, — namentlich auch das Anstemmen der Daumen auf die Clavierleiste während die Finger auf den Tasten spielen — —? (das wäre ja doch arg!) —

Dann folgen Anweisungen über die Art der Anwendung des Handleiters; — und den Schluss bildet eine Reihe progressiv geordneter Uebungsbeispiele, mit eingestreuten kurzen Bemerkungen, (deren Nützlichkeit keinem Anstande unterliegt.)

Probtisch zweckmässig und als benutzenswerthes Material beim Unterrichte empfehlenswürdig ist, diesem Allen nach, das Werkchen allerdings; und Referent — welcher von der Nützlichkeit des Handleiters (vielleicht besser Handstütze) durchdrungen, sich dasselbe bei seinen eigenen Clavierübungen fast täglich bedient, will daher nicht ermangeln, sowohl der Maschine selbst, als auch dem vorliegenden Fischhof'schen Werkchen, die gebührende Anerkennung hiermit darzubringen.

Dr. Aab.

Etudes pour le Pianoforte; par *J. N. Hummel.* Oeuv. 125. Edition exacte. Le doigté est ajouté.

Vienne chez T. Haslinger. Pr. 4 fl. 30 kr. C. M. = 3 Rthlr.

Altiora canamus: Von Hummel! —

Von Herrn Hummels hochgerühmter Clavierschule waren wir nie entzückt. Beim ersten Erscheinen derselben war des Lärmens und Lobpreisens, des schwindelnden Erhebens zu und über die Wolken hinauf, und des Jubelns über das neu aufgegangene Heil gar Viel; auch wir haben sogar zwei, zum Theil lobpreisende, Anzeigen über das Werk, aus der Feder geschätzter Mitarbeiter, in unsern Blättern geliefert *), — unserseits aber geschwiegen, — und jetzt, nach Verlauf weniger Jahre, ist aller Jubel vergessen, das Werk selbst nur in Weniger Hände, und noch wenigere Clavierhände sind mit demselben beschäftigt; und Manchem, der sich damal wehe gethan hatte, den unerhörten Preis desselben zu erschwingen, ist jetzt ein Abnehmer zu civilem Preise willkommen. —

Das alles ist anders und wird anders bleiben bei den vorliegenden Etüden. Wer an der Breite und Trocken-

---

*) von Dr. *Grosheim*, und von Director *Heinroth*, Caecilia Bd. XI, S. 232; und Bd. XIII, S. 45.

heit der Hummel'schen Theorie erlahmt ist, wird hier Leben und erfrischende Anregung finden, seine Kraft zu immer höherem Fluge zu üben und auszubilden, — ja zum hohen und selbst höchsten; denn auch an gewaltigen Schwierigkeiten der höchsten Gattung fehlt es hier eben so wenig, als an Stücken, die sich ganz dem Ausdrucke des Weichen und Zarten widmen, (z. B. in Nr. 7, 16, 22, 24,) oder an solchen, in welchen Zartes sich mit Starkem paart.

Die Ausstattung der Auflage ist des Werkes würdig.

d. Rd.

---

36 Nouvelles Etudes en forme de Variations pour l'entier perfectionement dans l'etude du Piano-forte; par *Aloyse Schmidt.* 13me Livre des Etudes.

Offenbach, André. Pr. 2 fl. 42 kr.

Der würdige und allgemein anerkannte Meister im Clavierspiele, Hr. A. Schmitt, liefert hier ein Werk, welches Allen, welche die wahre Art eines gediegenen und soliden Spiels lieben, im höchsten Grade willkommen sein muss.

Wem daran gelegen ist, es im Clavierspielen zu einer gewissen Fertigkeit zu bringen, dem wird ein gründliches Studium dieses Werkes gewiss zum sehr wesentlichen Nutzen gereichen.

Das ganz einfache Thema, in *G*-dur; *Con moto*, $\frac{3}{4}$ Tact, besteht aus nur 12 Tacten, ist aber dabei äusserst ansprechend und einladend. Ihm folgen 36 Variationen, vom Leichteren zum Schwereren schreitend.

Studien nennt der Verfasser diese Variationen mit vollem Rechte; denn der angehende Clavierspieler, der aber schon eine gewisse Fertigkeit sich erworben haben

muss, wenn er dieselben gebrauchen will, soll dieselben im wahren Sinne des Wortes studiren, d. h. sie nach allen ihren Theilen zu erforschen, zu ergründen suchen, und durch fleissig wiederholtes Spielen sich eigen machen; er wird dabei einsehen lernen, was zu einem guten Vortrage im Clavierspiele gehört und auf was es eigentlich ankommt, wenn dasselbe gute Wirkung hervorbringen soll.

Die ersten Variationen, in Sechzehnteln, sind in den Discant gelegt, und schon hier erkennt man, was zu erwarten ist. Die übrigen Veränderungen sind im höchsten Grade mannigfaltig und reichhaltig an Passagen; beide Hände sind fortwährend auf die verschiedenste Weise in Anspruch genommen; auch finden sich mehre Variationen mit sehr zweckmässig angebrachten Doppelgriffen, und wieder andere im gebundenen Style und im Contrapuncte trefflich bearbeitet. Hinsichtlich der Verwebung des 3- und 4-stimmigen Satzes, welche den gründlichen Meister an den Tag legen, bleibt hier nichts zu wünschen übrig.

Möge der Herr Verfasser fortfahren, uns solche Werke zu liefern; ein Meister wie er ist vorzugsweise geeignet, jungen Männern, welche es zu einer gewissen Vollkommenheit im Clavierspielen bringen wollen, den Weg zu zeigen.

Papier und Stich sind sehr schön.

Rinck.

Etudes pour le Pianoforte, avec le doigté par *H. J. Bertini.* Oeuvre 29 et 32. Cah. 1. — Desgl. Cah. 2.

Vienne chez Tob. Haslinger. Pr. Jedes Heft 1 fl. 30. kr. C.M. = Rthlr. 1.

Alles was vom vorzüglichen Werthe Bertinischer Etüden in diesen Blättern schon mehrfach gesagt worden ist, trifft auch bei den hier vorliegenden Studien zu. Das

Einzige was von ihnen besonders zu erwähnen ist, [illegible] steht darin, dass diese zu den leichteren ihrer Classe gehören, indem sie vom Verfasser, wie er auf dem Titelblatte sagt, dazu bestimmt sind, als Vorbereitung zum Studium der Cramer'schen Etüden zu dienen.

Solchergestalt für Spieler von noch ganz mittelmäßiger Fertigkeit bestimmt, sind sie denn auch sehr sorgfältig mit der Bezeichnung des Fingersatzes versehen, und werden auch dadurch den Lernbegierigen von großem Nutzen sein.

Stich und Papier sind so schön wie Alles was die Haslinger'sche Offizin zu Tage fördert.

Dr. Aab.

Compositions brillantes de *Henry Herz*. Cahier VII. — Desgl. Cah. VIII. — Desgl. Cah. IX.

Jedes Heft fl. 1 C.M. = 16 Gr. Wien bei Haslinger.

Wer spielt heut zu Tage nicht gern *compositions brillantes de Henry Herz?* — Die vorliegenden Compositionen sind brillant, und sind von *Henry Herz;* was will man mehr? Herzensfreunde werden ihre Herzensfreude dran haben.

Dr. Zyx.

Nachschrift der Redaction.

Zur näheren Verständigung fügen wir die Notiz bei, dass der Titel *Compositions brillantes de Herz* eigentlich eine *collection complète* der Herz'schen Claviercompositionen bedeutet, von welchen die vorliegenden Hefte bis zu Oeuvre IX reichen.

Rd.

I.) Grand Rondeau brillant, pour le Pianoforte; composé .... par le chevalier *J. N. Hummel.* Oeuv. 126.

II.) Dasselbe Werk, pour Pianoforte et Flûte.

III.) Dasselbe für Pianoforte et Violon.

Vienne, chez T. Haslinger. Pr. Nr. I, 1 fl. 30 kr. C.M. = 1 Rthlr.; Nr. II und III, 2 fl. C.M. = 1 Rthlr. 8 Gr.

Die vorliegende Composition gehört zu den schönsten, brillantesten und gefälligsten dieses Meisters in dieser Gattung. —

Welche, von den dreierlei Gestalten oder Bearbeitungen, unter welchen sie erscheint, die originale, welche die umgearbeitete sei, ist nicht zu entscheiden; denn unter einer jeden erscheint das Werk original, und nirgends spürt man etwas Arrangirtes; — insbesondere ist die Violinstimme violinmäsig und die Flötenstimme flötenmäsig geschrieben (nur Seite 2 — 3 der letztern sind drei mit „*Facilité*" überschriebene Tacte minder leicht als die darunter stehenden,) — und unter jeder Gestalt nimmt sich das schöne Tonstück eben so vortrefflich aus für Spieler wie für Zuhörer.

Das Äussere ist sehr schön.

Dr. Zyx.

Grande Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur des motifs de l'opéra Norma de Bellini; composées par *Sigism. Thalberg.* Op. 12.

Vienne chez T. Haslinger, Paris chez A. Farrene, Moscou chez C. L. Schuhheld, Londre chez Bosei et Comp. Pr. 1 fl. 30 kr. C.M. = Rthlr. 1.

Wenn der junge Wundermann, dieser Jüngling Thalberg, von dessen wundervollem Clavierspiele, von dessen

grenzenloser mechanischer Kunstfertigkeit, von dessem wundervollem Ausdruck im Vortrage, wir von allen Seiten und aus den zuverlässigsten Quellen wahrhaft Ausserordentliches hören, — wenn dieser junge Kunstheld uns bisher blos als vortragender Künstler bekannt war, so musste es uns doppelt willkommen sein, durch das vorliegende Werk seine Bekanntschaft nun auch als Tonsetzer zu machen; — und dreifach willkommen und erfreulich war es uns, auch in dieser Beziehung unsre Erwartung sehr befriedigt zu finden.

Das Tonstück, dessen in neuerer Zeit so trivial und so gemeinüblich zum Aushängschilde alltäglicher Fabrikarbeit unserer renommirten Tagescomponisten gewordener Titel: „*Grands Fantaisie et Variations*," — so wie vollends sein eleganter Umschlagbogen mit dem Titel: „*Compositions modernes et brillantes*," uns nur so eine Modearbeit zu versprechen scheinen musste, — ist vielmehr eine wahrhaft gediegene, gefühlte und gearbeitete Composition, deren erste Hälfte, die aus einem Allegro (*h*-moll) und einem sehr ausgeführten Adagio (*H*-dur, $\frac{12}{8}$) bestehende Introduction, genialen Phantasieflug beurkundet, worauf sodann ein Thema (*G*-dur,) auf sehr interessante Weise, zwar mit weiser Oeconom nur dreimal, dies aber mit einer Mannigfaltigkeit varii wird, welche die, fast allzugrosse harmonische Einfachhe und Einförmigkeit des ersten Theiles des Bellini'sch Thema vollkommen vergütet. Ein, die ursprünglich Tonart *H* wieder auf den Thron setzender Schluss, *cantabile* beginnend, dann an's Fugenartige anstreifend un zuletzt sich dem feurigsten Fluge hingebend, krönt und rundet das Ganze zu einem Kunstwerke ab, das unt die vorzüglichsten Compositionen unserer Zeit gerechn zu werden den vollsten Anspruch hat.

Schwer — unerhört schwer ist freilich Alles vo Anfange bis zum Ende; aber die Ernte lohnt die Arb

schön und reichlich; kein Clavierkünstler von einigem Anspruche darf es unterlassen, sich daran zu versuchen.

Die äussere Ausstattung ist glänzend schön.

Dr. Zyx.

Recueil d'ouvertures arrangées pour deux Pianoforté à 8 mains par *F. V. Beutel de Lattenberg.* Nr. 6. enthaltend Mozarts Ouverture aus Don Juan.

Prag chez M. Berra. 1 fl. 54 kr.

Das Unternehmen, eine Sammlung vorzüglicher Opern-ouvertüren, für zwei Pianofortes zu 8 Händen arrangirt, zu veranstalten, ist dankenswerth und wird den Dank all derjenigen Spieler und derjenigen Vereine verdienen, welche im Falle sind, von solchen Arrangements Gebrauch zu machen, sofern anders die Auswahl der Ouverturen zweckmäsig und das Arrangement mit guter Kenntnis des Instrumentes gemacht wird.

Diese Letztere scheint dem Bearbeiter der vorliegenden Ouverture nicht zu fehlen.

Doch hätte er, bei dem ihm zu Gebote stehenden Reichthum an acht Händen, manche Stelle wohl leichter setzen und ebendadurch sicherere und grössere Wirkung davon haben können, z. B. erstes Clavier, S. 4, Zeile 3 — zweites Clavier S. 3, Z. 2 v. u., und dergl. —

Auch noch eine andere Kleinigkeit, die jedoch eigentlich keine rechte ist, mögen wir nicht unberührt lassen: — Hat denn der Herr Arrangeur die eigens charakterische und ordentlich schauerliche Wirkung noch nie bemerkt, welche gleich im Anfange des zweiten Tactes der Don-Juans-Ouverture dadurch entsteht, dass Mozart, indess er den übrigen Instrumenten nur eine Viertelnote

zutheilt, die Bässe allein noch ein ganzes Viertel lang wie drohenden Donner nachtönen lässt? — hat er diese doch so markirte, sogar ins Gehör fallende Bedeutsamkeit diesen nachrollenden Donner nie empfunden? — Es scheint nicht! denn er fertigt Alles blos mit einer blosen Viertelnote ab, und auf dem zweiten Viertel, wo Mozart die Bässe bedeutungs- und wirkungsvoll nachrauschen lässt, setzt Hr. Beutel überall eine Viertelpause! —

Muss man denn tagtäglich auf neue Beweise stossen, wie unser Mozart zwar so allgemein blind, aberglaubisch und fanatisch — ja oft recht herzlich dumm und verkehrt — angebetet, aber so selten verstanden oder auch nur wahrhaft gefühlt wird?!

Um hingegen im ersten Tacte den Paukenwirbel auf dem Claviere wiederzugeben, hat Herr Beutel S. 2 des zweiten Claviers beinah zu Viel gethan.

Der am Ende, statt des Ueberganges zu *F*-dur angefügte Schluss in D ist der gemeinübliche.

So viel über die hier vorliegende Ouverture. Was an der Bearbeitung der fünf anderen zu rühmen sein mag, darüber können wir, da uns nur diese einzige Nummer 6 allein eingesendet worden ist, keine Auskunft geben.

Rd.

I.) *Henry Lenss.* Quatuor pour le Pian forte; Violon, Alto et Violoncelle. Oeuvre 9.

Berlin chez Schlesinger. 2 1/3 Rthlr.

II.) — — dito. Oeuvre 10.

Berlin chez Schlesinger. 3 1/6 Rthlr.

Der Concertstyl hat in unseren Tagen den Kammerstyl, wo nicht verdrängt, doch gewissermasen von sich abhängig gemacht. Das Streben, eine Hauptstimme vor

llen glänzen zu lassen, hat den Gesammtwerth vieler nstrumental-Compositionen beeinträchtigt.

Gleichwohl sind in neuster Zeit mehre Tonsetzer von Talent mit entschiedenem Erfolge einer Richtung entgegengetreten, welche zuletzt für das Heil der Kunst verderblich zu werden drohte. Man will schon nicht mehr blos blendende Tiraden, man verlangt schon wieder nach anmuthiger, gewandter Verbindung, innerem motivirten Zusammenhange.

Zu den ehrenwerthen Männern, die von tüchtigerem Streben Kunde geben, haben wir, den beiden uns vorliegenden, zwar glänzenden, aber doch mit Fleiss und Geschick gearbeiteten Quartetten nach, Herrn *Lenz* zu rechnen, einen Komponisten, der zu seinem Wirken nicht blos Erfahrung, sondern auch ein nicht unfruchtbares Erfindungstalent mitbringt.

Nr. I.

eginnt mit einer Einleitung (*Largo* in *f*-moll), von der nan nicht auf das Ganze schliessen muss. Ihr Charakter it so ernst und düster, dass man kein so heiteres Leben er Töne, als später entfaltet wird, erwarten sollte. Das ch anschliessende *Allegro* (*F*-dur) hat einen feurigen, ber fast feierlichen Charakter. *Menuett* und zumal *Ron-* (in gleicher Tonart) sind heiter und neckend. Ein *ndante* oder *Adagio*, wie es sonst wohl üblich, ist nicht ur Beschwichtigung beigegeben. So bewegt sich das anze denn ununterbrochen in Einem lebendigen, fröhchen Treiben bis zum Schlusse.

Für den einigermasen geübten Pianofortespieler bien Allegro und Rondo, obgleich manches Glänzende, och keine sehr grosse Schwierigkeit. Es ist Alles dem harakter des Instrumentes, das der Komponist wohl zu ehandeln weis, angemessen. Nur einige Figuren sind ns mehr orchestermäsig, als der Individualität des Piano.

fortes angemessen, erschienen. — Die sehr hübsch erfundene Menuett fodert einen leichten, piquanten Vortrag.

Den Saiteninstrumenten, obwohl sie nirgends müssig heissen können, sind keine Schwierigkeiten zugetheilt worden; das Pianoforte macht sich fast immer vorzugsweise geltend.

Nr. II.

ist in allen Theilen grösser angelegt, weiter ausgeführt. *Allegro* in *Es*-dur; *Andante As*-dur; *Menuett*, *Rondo* wieder *Es*-dur. Der erste Satz bewegt sich kühn, entschlossen; der zweite sanft melodisch; der letzte hat den Zuschnitt eines Balletstücks.

Im Ganzen genommen herrscht in diesem Quartette das Passagenthum über die Kantabilität, und fast möchten wir, besonders in den Bravourstellen, etwas Beschränkung wünschen. Hier dünkt uns Manches zu lang.

Was wir bei Gelegenheit des vorigen Quartetts erwähnten, dass nämlich die Klavierpartie von näherer Kenntnis der Eigenthümlichkeit des Instrumentes zeuge haben wir hier zwar bestätigt gefunden. Doch ist uns nun auch die Art der Behandlung der Effecte, welche das Pianoforte bietet, nicht mannigfaltig genug erschienen. Manche Gänge liebt der Komponist vorzugsweise, z. B. beide Hände in Oktaven fortschreitend zu beschäftigen, eine Anwendung des Pianofortes, die gewiss zuweilen, z. B. wenn eine Melodie von demselben allein geführt, oder eine Melodie des Streichquartetts von ihm durch Passagen unterstützt wird, von Wirkung ist; sobald aber das Pianoforte irgend wie mit Passagensolo's hervortreten soll, klingen Dezimen- und Sextenläufe ungleich voller.

Uebrigens ist vom Komponisten das Gewaltsame, Abentheuerliche, was sich in unsrer Zeit häufig entgegendrängt, vermieden.

Von dem herkömmlichen Bau der Musikstücke weicht er nicht ab, doch sind seine Ausführungen, — in grosse contrapunktische Aufgaben hat er sich hier nicht eben eingelassen, — die er meist auf modulatorischem Wege bewirkt, nicht alltäglich. Ueberall verräth sich eine sichere Hand und Umsicht. —

Die beiden von der Verlagshandlung sauber ausgestatteten Quartette, werden hoffentlich mit einem Grade der Theilnahme aufgenommen werden, der den Komponisten zu fernerem Fleisse ermuthigen kann.

Breslau.

A. Kahlert.

1.) Neujahrsgeschenk, Phantasie über beliebte Motive aus Opern, für das Pianoforte allein; von *C. Czerny.* Op. 351.

Wien, chez Haslinger. Pr. fl. 1. 30 kr. C.M. = 1 Rthlr.

2.) Dernier soupir de Herold, variations pour le Pianoforte seul, par *C. Czerny.* Op. 350.

Vienne, chez Haslinger. 1 fl. 15 kr. C.M. = 20 Gr.

3.) Variations brillantes dans une forme nouvelle, pour le Pianoforte, sur la cavatine favorite „Vivi tu", par *Henry Herz.* Op. 78.

Mainz bei Schott. 2 fl.

4.) La Cocquette, scène de bal, pour le Piano, composée par *Henry Herz.* Op. 78.

Mainz, bei Schott. 1 fl. 30 kr.

5.) Rondo über eine beliebte schottische Melodie, für das Pianoforte, von *Ign. Moschelles.*

Wien, bei Haslinger. 45 kr. C.M. = 12 Gr.

6.) Variations pour le Piano, sur la Rondo favorite de Lestocq; comp. par *Fr. Hünten.* Op. 69.

Mainz, bei Schott. 1 fl. 21 kr.

7.) La folle, Romance de A. Grisar, variée pour le Piano; par *Louis Spamer.* Op. 9.

Mainz, bei Schott. 1 fl.

Nr. 1, eine Phantasie, über Motive aus verschiedenen Opern (Zweikampf, Falschmünzer, Nachtlager in Granada,) gewinnt das Auge durch ein wunderliebliches Titelblatt und befriedigt das Gehör angenehm, zur Uebung nützlichen Stoff und zur Darlegung nicht alltäglicher Virtuosität Gelegenheit darbietend. —

Nr. 2. Auch unser guter Herold muss seine *dernière pensée musicale* gehabt haben, hier *dernier soupir* genannt. Ob der Titel auf irgend einer thatsächlichen Wahrheit beruht? — wir wissen es nicht; — habe aber Hr. *Czerny* das Ganze auch rein aus der Luft gegriffen: er hat seinem Helden keine Unehre gemacht.

Nr. 3 sind eben wieder *variations brillantes*, wie man deren vom Manne der Tagesordnung schon so viele hat und liebt. Sie werden gewiss nicht minder gefallen als ihre älteren Geschwister, — ja sie dürfen es mehr als manche frühere, indem man die sonst unter ihnen herrschende, doch wohl allzugrosse Familienähnlichkeit bei den vorliegenden etwas weniger wie derfindet. So hat Hr. *Czerny* z. B. in der Introduzion einmal den Muth gehabt, zwei ganze Seiten ohne klafterlange Fermatkadenzen zu schreiben, und sie dagegen mit manchem Besseren auszuschmükken, wodurch diese Introduzion wirklich zu einem ganz interessanten Tonstücke geworden ist. — Auf S. 4 sieht man zwar: aufgeschoben ist nicht aufgehoben, denn schier diese ganze Seite ist nur Eine Cadenz; daran schliesst sich aber ein recht originelles Thema, auf mannigfaltige und eben wieder nicht uninteressante Weise und

wechselnd in verschiedenen Tonarten variirt. Jedenlls gehört das Werkchen unter die besseren Arbeiten s Hrn. *Czerny* in dieser Gattung. —

In der *Coequette* Nr. 4, — (N.B. nicht zu verwechseln it einer gleichnamigen Coquette des Herrn *J. Schmitt*, p. 113.) liefert derselbe Meister erst ein recht schönes *oderato assai* aus *cis*-moll, an welches sich ein, zwölf olioseiten fortgeführter, mit allerlei Coquetterieen, pinten Minauderieen und sonst precieusen Ziererein, allentando's, Mormorando's, Tranquillo's, Tiraden id Fermaten etc. durchwürzter Walzer anschliesst, — östentheils in weit transponirten Tonarten, *cis*-moll, moll, *Fes*-dur, *as*-moll, *Des*-dur, u. dgl. herumtanzend id mit einem rauschenden Schlusse *con molta forza* idend; — das Ganze jedenfalls ein gar erspriessliches, das Goldpapier einer *scène de bal* eingewickeltes Ueungstück in fremden Tonarten.

In Nr. 5 tritt Hr. *Moscheles* wieder einmal mit ziemch gemässigten Ansprüchen auf, ein recht liebliches ondo über ein gefälliges Thema liefernd. —

Nr. 6. Wie Herr *Franz Hünten* schreibt, das wissen ir: nicht allzu schwer, und gefällig, wie Liebhaber es eben, und dabei nicht schlecht, wie Verständige es dern. Damit sind denn auch die hier vorliegenden Variationen characterisirt. —

In Nr. 7 lernen wir einen uns bis jetzt gänzlich unekannten Namen kennen, von dessen Arbeit zwar eben och nichts Grosses zu sagen ist, welchem jedoch mitter Manches, wie namentlich seine vierte Variation nd der grösste Theil seines Finals, recht schön gelunen ist. — Warum übrigens Herr *Spanier* seiner Muse n Schimpfnamen *la folle* aufhängen will? das wissen ir wahrlich nicht; denn wenigstens etwas Excentrisches iden wir hier nirgend.

Dr. Zyx.

Deux Polonaises pour le Pianoforte, composées . . . . par *Ign. Kill.*

Bonn chez N. Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Ct.

Rondino Nr. 1, pour le Pianoforte, composé et dédié . . . . par *Ign. Kill.* Op. 3.

Rondino Nr. 2. desgl.

Rondino Nr. 3. desgl.

Francfort s. M. chez A. Fischer. à 18 kr.

Introduction et Rondino pour le Pianoforte sur un thême de l'opéra Die Fürstin von Grenada, composées . . . . par *Ign. Kill.*

Mayence, Paris et Anvers chez les fils de B. Schott.
Pr. fl. kr.

Wir wollen uns nicht noch länger die Freude, und einem jungen Manne welchen, und dessen so gediegene als gefällige Bildung als Claviervirtuose wie als Componist für sein Instrument, wir schon seit einer ziemlichen Reihe von Jahren hochschätzen, ohne diese Hochschätzung bis jetzt an die grosse Glocke gedruckter Publicität gehängt zu haben, nicht länger die Gerechtigkeit versagen, endlich einmal seine vorstehend genannten Compositionen der musikalischen und besonders der clavierspielenden Welt hiermit zu empfehlen.

Seine Arbeiten sind, sowohl in Ansehung der künstlerischen Behandlungsart, und ihres Kunstwerthes überhaupt, als auch was den Grad der Schwierigkeit der Ausführung betrifft, zunächst ungefähr den besseren von *Fr. Hünten* zu vergleichen. Alle sind für Clavierspieler von mässiger Fertigkeit bestimmt, alle demnach mehr graziös als hochtrabend bravourmässig gehalten; und besonders daran, dass sie durch und durch echt claviermässig gehalten und ebendarum effectvoll sind, lassen sie nicht allein den verständigen, von unserem Ries mit Liebe ausgebildeten Virtuosen, sondern auch den einsichtvollen Clavierlehrer erkennen.

d. Rd.

Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte, mit vorgeschriebenen Wiederholungen; zum Erlangen und Bewahren der Virtuosität; componirt von *Carl Czerny*. 337. Werk. (Exercice journalier, pour atteindre et conserver etc.)

Wien bei T. Haslinger. Pr. fl. 3 C.M. = Rthlr. 2.

Recht viele Freude haben Sie, grosser Herr und Meister Czerny, durch Ihre werthen Compositionen, uns Clavierspielern schon gar oft gemacht!

Gar manchesmal setzen Sie uns aber auch in arge Angst und Pein, durch die unerschwinglichen Schwierigkeiten, deren Besiegung Sie uns *sans façon* nur allzu oft anmuthen, grade als wären wir nur dafür da, unsere armen zehn Finger an Hexereien abzuquälen, welche Ihnen, dem Hexenmeister, freilich nur ein Spiel sein mögen, — ja! grade als hätten wir der Finger eben so viele wie Sie, welcher, nach Versicherung allerglaubwürdigster Personen und Kenner, an jeder Hand noch sechs unsichtbare Finger mehr besitzen, als andere Leute deren haben. —

Doch das Alles war noch Nichts! — all die Angst, welche uns armen anderen Clavierhelden bisher die Schwierigkeiten Ihrer Compositionen eingejagt hatten, war noch Nichts, gegen dasjenige Entsetzen und Grausen was uns anwandelt beim Anblicke der „täglichen Studien", die sie uns jetzt zur Nachachtung zugehen lassen.

Was uns schon der Titel sagt: dass wir Studien machen, dass wir „täglich" studiren, täglich — *horrible dieta* — täglich Studien spielen sollen, — das nehmen wir ja mit aller schuldigen Devotion unterthänigst an. —

Aber Was sollen wir täglich zum Studium spielen!? — Studien wie die vorliegenden, (halten zu Gnaden:

etwas trockenen) Uebungsfiguren. — Auch das wär wohl immer noch allenfalls zu ertragen! — Auch darüber wollen wir arme, gedrückte Unterthanen noch kein Grawall *) anfangen.

Aber „Vierzig tägliche" Studien!. — — — Von heut an täglich, sollen wir — so gebieten Sie, Herr und Meister! — ein siebzehn Bogen starkes Buch von 40 Studien sollen wir von heute an täglich durchstudiren. — Das ist übermenschlich! — unmenschlich!!! —

Und — *doch ist's* noch nicht Alles!

„Mit vorgeschriebenen Wiederholungen" sagen Sie uns auf dem Titelblatte. — Also nicht blos täglich durchspielen müssen wirs, sondern gar mit allen Wiederholungen müssen wir das Buch von heute an täglich durchspielen. — Schauderhaft!!

Das mag der allzugnädige Himmel Ihnen verzeihen, Sie gestrenger Herr und Meister Czerny! dass Sie uns, Ihren armen, treuen, nur leider blos zehngefingerten Unterthanen, solchen unerschwinglichen Tribut aufjochen und mit allen Wiederholungen aufjochen!

Doch vielleicht sind der Wiederholungen nicht so gar Viele! — Lasst uns denn doch einmal sehen ....

Wir erstarren — — — — — —

Seite 1, Nr 1: „Jeder Tact zwanzigmal ohne Unterbrechung zu üben."

Seite 2, Nr. 2: Alles repetirt; und: „Jede Repetition zwanzigmal ohne Unterbrechung."

---

*) Ohne Zweifel Verketzerung des Wortes Gerebelle, (Rebellion.)

Rd.

Seite 3, Nr 3: Alles repetirt; und: „Jede Repetition dreissigmal ohne Unterbrechung.“

Und so fort, das ganze dicke Heft hindurch, — an dessen Ende Sie uns dann die herzstärkende Consolation ertheilen: „Bei einem wahrhaft leichten und ruhigen Spiel kann „selbst das ununterbrochene Ueben aller dieser Uebungsstücke keine übermässige Anstrengung „verursachen.“

Sie haben Recht, Herr Czerny! — „Zum Erlangen und Bewahren der Virtuosität.“ —

Wenn das nicht gut für Virtuosen ist,
Dann weis ich nichts was besser ist.

Dr. Zyx.

Der Weg zum Himmelreich geht durch die Sünde.

So paradox dies Motto auch scheinen mag, in *Oswald*: „Analogie der geistlichen und weltlichen Geburt," finden wir die Wahrheit desselben folgendermasen bestätigt.

„Der Mensch ist geistig, animalisch, materiell. Wir „bezeichnen diese Dreyeinheit, in vorstehender Reihefolge, „durch die vollkommene Trias 8. 5. 3., deren Basis, die 1, „den Heiland darstellt. Durch die Sünde sinkt die 8 „herab zur 7, die 5 zur 4, und die 3 zur 2. Da nun „nach dem ewigen Grundgesetz der reinen, aus der Natur genommenen, Harmonie, die 7 allein sich wieder „zur 8 wenden kann, die 4 jedoch herunter in die 3, und „die 2 zur 1 treten muss, wodurch die 5 ausfällt; so sehen „wir deutlich, wie der, die Sünde fliehende Mensch, das „Animalische verliert, und zugleich mit dem Heiland selbst „auf Einen Stuhl sich niedersetzt. Wer wollte nun nicht „sündigen, um zu solchem Heil zu gelangen, das ohne „sie nicht zu erringen ist!!"

Die Leipziger a. mus. Zeitung (1802, 654) gibt nähere Kunde von der Sache, wiewohl sie dabey auch nicht undeutlich zu verstehen gibt, dass sie dergleichen thörigt finde. Wir Oswaldianer hätten es jedoch gern gesehen, wäre eine für unser ewiges Heil so wichtige Sache weiter besprochen worden, die selbst unserm irdischen Fortkommen so ziemlich zusprechen will. Sollte deshalb Jemand Lust haben, sich ferner noch damit zu befassen, so verweisen wir ihn an den Aufsatz selbst, der die Ueberschrift führt: Musik der Mystiker.

G.

Zur Berichtigung

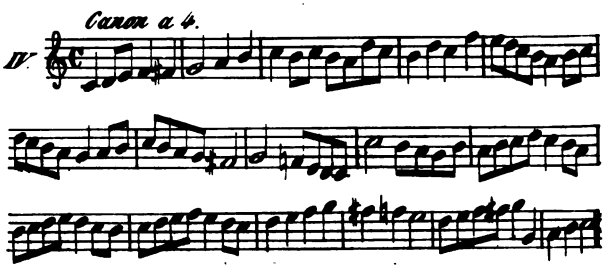
der auf Seite 1 flg. vorstehenden

Auflösung des vierten Räthselkanons

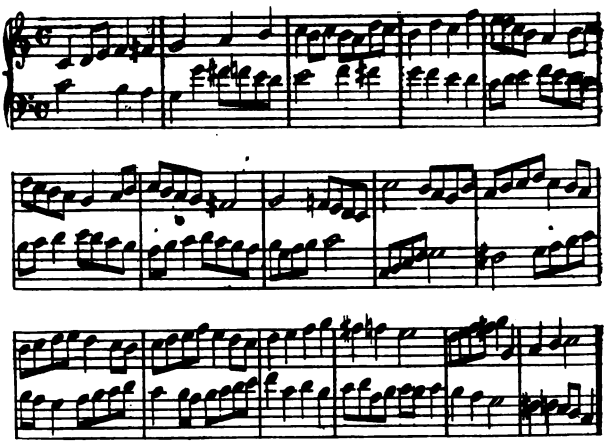
von Braun.

Durch Uebersehen des Correctors sind auf Seite 9 beide Notenbeispiele unrichtig abgedruckt worden.

Die Aufgabe war folgende



Die Auflösung muss folgendermasen heissen:



Auch Seite 6 im ersten Tacte sollte statt h, c stehen, und in der Mittelzeile desselben Beispiels sollten die zwei letzten Noten g f sein. — S. 7 sollte die dritte Note der Oberstimme e sein, — auf S. 8 im ersten Beispiele die dritte Bassnote g — und im untersten Beispiele sollen die zwei Viertelnoten des letzten Tactes Achtel sein.

GW.

Ueber
katholischen Kirchengesang.

Wenn im Wechsel der Zeiten Welt und Leben in ie ruhender Bewegung erscheinen, und auch Sitten, Gebräuche, Redensarten, Kleidertrachten, ja selbst Gedanken, Wünsche, Ansichten und Urtheile der Menge nicht fest stehen, sondern ewigem Wandel nterworfen sind, so tröstet man sich gewöhnlich damit, diese Dinge gehören zum Reiche der Mode, und nirgend finde sich eine launenhaftere Herrin. Jahrhunderte lang erschöpfe sie sich in neuen abenteuerlichen Hervorbringungen, um dann plötzlich oft zu dem längst Verworfenen zurückzukehren, und keinem sei bis jetzt gelungen, in diesem bunten Wechsel eine Spur von höherer Ordnung und Einheit, in der Thorheit einen Funken Verstandes nachzuweisen.

Und in der That, — so erscheint die Sache dem Auge, das an dem Aeussern sich genügen lässt.

Ob aber ein höherer Blick nicht auch die dauernden Grundzüge dieses schillernden Spieles zu entdecken und die Mode selbst mit dem unendlichen Ganzen der Menschheit und ihrer unaufhörlichen Entwickelung in Einklang zu bringen vermöchte? —

gewaltigen Chorals, der wie ein Strom voll Kraft und Majestät einherbrauset, und mit tausendjährigen Gedanken die Seele anhaucht und stärkt, vernehmt ihr matte, süssliche Klänge, die in die Kirche geflohen scheinen von der entsetzlichen Jagd, welche sie erst Jahre lang über Strassen und Märkte, durch Opern- und Concertsäle getrieben, Lieder, die keine Thräne trocknen, kein Gefühl entzünden, oder die gar von ganz andern Empfindungen wiedertönen, welche den gottgeweihten Räumen ewig fern bleiben sollten. Arien verliebter Lust, toller Jubel, thörichter Schmerz winden sich im Staube hin, und was Wunder, wenn die Herzen der Gemeine dabei nicht aufwärts steigen, wie der ernste Ruf des Priesters fodert, sondern zur Erde sinken und ihrer Sündenlust.

Und nun gar die Orgel! — Das Instrument der Instrumente, in dem alle Stimmen der Schöpfung, Donnersturm und Frühlingsjubel, zum Lobe des Ewigen erklingen, muss unter stümpernder Modehaftigkeit Märsche und Tänze, schmachtende Polonaisen und ächzende Rondo's von sich geben, und scheint seines eigensten Charakters, der Unendlichkeit der Harmonien, der Fülle contrapunctischer Sätze und Fugen ganz vergessen zu haben, welche ihm unter geübtem Finger seine mit nichts Anderm zu vergleichende Kraft verleiht. So zeigt es sich in mancher Stadt; wie viel schlimmer steht es noch auf dem Lande, wo entweder sogenannter lateinischer Choral von dem jungen Volk auf eine Art vorgetragen wird, die an das bekannte Urtheil der italienischen Singmeister über die Anfänge des fränkischen

Kirchengesangs unter Karl dem Grossen erinnert, — („wie ein Lastwagen über einen Knüppeldamm"), — oder moderner Singsang der plärrenden Schulkinder nicht kalt noch warm macht, indess die Orgel schweigt, oder in den seltsamsten Sprüngen durch enharmonische oder vielmehr disharmonische Tonarten nachhüpft, bis zum Schluss ein lustiges Liedchen den guten Humor der ehrlichen Landleute wieder herstellt, das man vielleicht tausendmal auf dem Tanzboden oder von der wandernden Drehorgel gehört. —

Die Wahrheit ist so herb und widerwärtig, dass sie fast wie Uebertreibung lautet; aber leider ist es die Wahrheit.

Einzelne rühmliche Ausnahmen, die freilich in Stadt und Land zur Ehre der guten Sache noch vorkommen, machen das Ganze nicht gut. Und dass es auf diese Art nur schlimmer werden könne, wie sehr auch von Tag zu Tage Liebe und Lust zur Tonkunst unter allen Ständen im Steigen scheint, bedarf keiner Auseinandersetzung.

Eben darum wird es schlimmer, weil die Mode, die Virtuosität und der Dilettantismus sammt Allem, was daran hangt, sich Bahn gebrochen haben in die Kirche. Wie seichte Philosophie und aberwitzige Klügelei die alte, ernste Kirchenlehre befeindet, so droht die Mode der Würde und Feierlichkeit des äussern Gottesdienstes den Untergang.

Zwischen dem Aeussern und dem Innern ist aber hier die engste Beziehung. Wer den Gottesdienst weltlich macht, nützt wahrlich nicht der Religion. Je beweglicher, rascher, sinnlicher die Gegenwart sich gestaltet, desto ernster, würdevoller, frömmer sollten alle religiösen Veranstaltungen werden, angemessen dem Grundgedanken der Einen und allgemeinen Kirche, die ihr Stifter auf den Felsen gegründet. An ihre Grundfesten schlagen die Wellen, sie aber wanken nicht, weil sie ewig sind. So ist es mit den alten, heiligen Priester-Gesängen dieser Kirche, so sollte es auch mit dem Volksgesange seyn und dem begleitenden Orgelspiele. Sind sie von der Würde und Einfalt der frühern Jahrhunderte abgewichen, hat sich viel Neues und Ungehöriges eingemischt, so müssen sie das Verlorene wieder erringen und das Fremdartige beseitigen. Was nicht pässt zu dem Ernste des Heiligthums, das muss für immer entfernt bleiben; alles neu Einzuführende soll den Stempel höherer Weihe an der Stirne tragen. Nur dieser Stempel, das Ernste und Heilige, kann den Werth einer Composition für die Kirche entscheiden, und alle Einwendungen anderer Art müssen verstummen, wo dieser Punkt erst zur Klarheit gelangte.

Indem wir solche Grundsätze aussprechen, vernehmen wir in Gedanken eine Schaar von Einwürfen.

Zuerst nahen sich die wohlmeinenden Freunde künstlerischer Fortschreitung mit der Frage, ob denn alle neuere Musik aus den Kirchen zu verbannen sei?

und vor dem ungefügigen Wesen der seltsamen Kirchentonarten nicht den heiter prächtigen Messen der Mozart, Haydn, Hummel, Seyfried, Eibler etc. der Vorrang gebühre?

Wir antworten mit einem Gleichniss. Lieblich steigt die flüssige Säule des Springbrunnens empor zwischen dem vollen Baumschlag der Linden und Platanen, und spiegelt in tausend blitzenden Funken das Bild der hehren Sonne, dass ein farbiger Bogen hinabzurieseln scheint in das weite Becken, wo friedlich der Schwan seine Kreise zieht. Aber mächtig donnert der Fall des stolzen Stromes vom Felsen herab, und sein Schall dringt weit in die Länder der Menschen hinaus, dass sie zur Erde sinken in stiller Anbetung. Ohne Bild, — gut ist Alles, worin Gottesgefühl und Glaubenswärme lebt, sei die Ausführung nun erfüllt von dem bunten Reichthum der neuern Kunst, für welche Ihr mit Recht eingenommen scheint, oder ernst und gewichtig, wie jene Antiphonen, Responsorien, Hymnen, Psalmen, Chorale aus der Zeit der werdenden Kunst, aber der festen, durchgebildeten Kircheneinrichtung. Jedes Alte hat erstlich an sich ein unverlierbares Recht, und dann tönt auch in diesen Gesängen überall und immer noch die Stimme jener kräftigen Zeit, die das in Fülle besass, wonach wir jetzt ringen in Angst und Zagen.

Also sollt Ihr das Eine thun und das Andere nicht versäumen, und gerne lassen wir uns zur rechten Zeit Eure Messen und Offertorien gefallen, wenn

Ihr dafür dem alten Chorgesange der Gemeine sein Recht wiedergebt.

Freilich werden wir unsererseits darauf bestehen, dass jenen Messen und Gesängen eine kirchliche Haltung eigen sei. Manches jetzt häufig Vorkommende sollte für immer aus der Kirche verwiesen werden. Dahin rechnen wir nicht nur sinnlose, süßliche Rouladen, sondern auch alle eigentliche Solo- und Duette, die nicht durch den Chor getragen werden, besonders die von Grund aus weltlichen Cantilenen so manches Benedictus oder Graduale und Offertorium. Gegen geistliche Freude und Heiterkeit, wie sie Joseph und Michael Haydn überall offenbaren, kann kein Wohldenkender etwas einwenden; ist doch Freude vor Gott der Grundton des katholischen Gottesdienstes, und die trüb einherschleichenden Chorale anderer Kirchen sind ihm eben aus diesem Grunde fremd; aber heilig soll die Freude seyn, rein die Liebe, überirdisch das Verlangen. —

Nirgend tritt dies Bedürfniss mehr hervor, als bei dem eigentlichen Volksgesange, mit welchem wir es ganz besonders zu thun haben. Auf dem jetzt befolgten Wege ist keine Besserung denkbar. Weltlichkeit oder Flachheit reissen immer verderblicher ein, und legt man nicht bald Hand ans Werk, so geht auch die Quelle des Rechten verloren. An Lehrern und Gesangbüchern fehlt es freilich nicht. Aber so gut auch die Absicht an manchen Orten seyn mag, so steht ihr deutliche Erkenntniss des Rechten nicht überall schützend und leitend zur Seite,

und von den vorhandenen Gesangbüchern für katholische Kirchen und Schulen ist, im Allgemeinen der Vorwurf namentlich nicht zu entfernen, dass sie Seichtes und Modisches in Bezug auf Melodie und Harmonie in Menge enthalten, (z. B. das bekannte Buch von Herold), wozu noch die Leerheit und Unangemessenheit der Lieder kommt, einer Menge prosodischer und anderer Verstösse nicht zu gedenken. Hier ist die Mode ganz am unrechten Orte Meisterinn geworden, und über dem Neuesten stellt man immer das Neue bald bei Seite, so dass nicht abzusehen ist, wo der Missbrauch ein Ende findet, wenn nicht von denjenigen, in deren Hände die Sorge für Kirchen und Schulen gelegt ist, (wir meinen namentlich die hohen geistlichen Behörden,) zeitig wirksame Massregeln ergriffen werden.

Eine der ersten und nothwendigsten wäre unsers Erachtens die Aufstellung eines guten Gesangbuches, dessen Einführung in die Schulen und Kirchen alsdann mit leichter Mühe durch Pfarrer und Schullehrer zu bewerkstelligen ist. Aber von Oben müsste die Hülfe ausgehen, damit sie wirksam würde. Alles, was der Einzelne auch mit dem edelsten, ruhmwürdigsten Bemühen in seinem Kreise zu erlangen vermag, scheitert an der Unthätigkeit und Bequemlichkeit der Masse, oder an der verkehrten Neuerungslust Anderer, welche das Ziel des Strebens gar nicht kennen, von denen man wohl gar behaupten hört, für unsere Zeit sei der Choral gar nicht mehr geeignet, der den Vätern einst der beste Gottesdienst schien, oder alle alten Lieder seien öde und

traurig, und die Welt begehre jetzt nur Erwecklicheres und Angenehmes. Ja wohl, die Welt! —

Mit der Verbesserung des Kirchengesangs ist besseres, gründliches Orgelspiel, leider jetzt durch fast alle Länder Europa's die grösste Seltenheit, unzertrennlich verbunden. Deutschland hat hier seinen alten Ruhm nur wieder zu erkämpfen, aber es wird Kampf kosten, den entschiedensten Kampf gegen die Leerheit und Verflachung des Geschmackes.

Auch hier kann das Ziel nur dann erreicht werden, wenn von den geistlichen und weltlichen Vorständen der Kirchen und Schulen, besonders auch der Schullehrer-Seminarien, auf eine feste Durchbildung der künftigen Orgelspieler mit Strenge gesehen und ihnen tüchtige Choralbücher in die Hände gegeben werden. Fährt man fort, wie allerdings hin und wieder der Fall seyn mag, Orgel und Gesang als einen wenig bedeutenden Theil des Gottesdienstes zu betrachten, der sich, wie man zu sagen pflegt, von selbst macht, so ist freilich an keine Erhebung im Grossen und Allgemeinen zu denken, und die Sache bleibt in der Versunkenheit, welche wir rügten, was auch einzelne Ehrenmänner in ihrer Umgebung bewirken mögen.

Des Kampfes wird es auch dann bedürfen. — Aber welche Waffen stehen der guten Sache zu Gebote? — Zu dem Ernste, der Einfalt und Glaubenskraft der Vorzeit soll der Kirchengesang zurückkehren, und wo fänden sich reichere Ueberreste je-

r Zeit, wo eine festere, innigere Ueberlieferung
res Geistes, als in der katholischen Kirche? —
an höre nur die Psalmen und Hymnen, die Re-
ponsorien und Antiphonen, wie sie mit fast allge-
einem Einklang in allen Ländern wiederkehren,
nd nehme dazu den Schatz von Liedern der Freude
nd Trauer, des Glaubens, der Hoffnung und Liebe,
elche die uralten Volksgesangbücher enthalten. Wie
ne Welt frommer, heiliger Gefühle, gleich einem
armen Frühlingshauche aus ferner Vorzeit, weht
e echte Inbrunst des Gemüthes, das in allen Tö-
n immer nur einen ungetheilten, unaussprechlich
hen und tiefen Zug zum Höchsten auszudrücken
rebt, uns aus diesen Resten entgegen. Schande
er die Armseligkeit, welche diesen Anhauch nicht
rsteht, weil die Form manchmal seltsam ist, oder
it neuern Gebräuchen im Widerspruch steht! —
ir müssen ihn zu heben trachten, diesen Schatz
ligiöser Empfindungen, und so wäre denn Aufspü-
n des in dieser Art Vorhandenen, und zwar für's
rste in Deutschland, in den Archiven und Samm-
ngen der alten Klöster und Kathedralen, in Bi-
iotheken der Fürsten und Privaten, die dringendste
othwendigkeit. Auch dies ist wieder eine Sache,
e höherer Unterstützung und vieler Hände bedarf,
nd gewiss in höherm Grade würdig ist, als manche
aritäten-Sammlung, die oft so viel Zeit und Geld
rschlingt. Alsdann wird Prüfung und Auswahl
e erste Pflicht seyn.

Wer sieht nicht, dass gerade hier die feinste Un-
rscheidung mit der genauesten Sachkenntniss sich

verhindern müsse? — Denn mit dem Hervorziehen alter Lieder verhält es sich wenig anders, als mit der Auffindung antiker Vasen; in der Erde, wo sie Jahrtausende ruheten, sind diese weich und zerbrechlich geworden, so dass ein ungeschickter Griff sie in Scherben verwandelt, und erst allmälig härten sie wieder an der Luft. So entstellt eine täppische Handhabung auch die alten Lieder, dass unscheinbare Scherben statt des Prachtgefässes zum Vorschein kommen. Wie manche köstliche Melodie wurde verdorben, weil ein Unberufener der Harmonie eine sogenannte Nachhülfe zuwendete! — Allerdings kommt man mit den Regeln unsrer Tonlehre hier manchmal in's Gedränge. Doch ist mit einiger Umsicht die Aufgabe wohl zu lösen, wenn man das Hauptziel treu im Auge hält. Einer und der andere Kirchenschluss, hier und da eine uns befremdlich dünkende Ausweichung wird unangetastet bleiben müssen, um den Character des Ganzen festzuhalten, und besondere Sorgfalt wird der Orgelbegleitung zu widmen seyn, damit sie so viel möglich harmonisch voll und zugleich eine sichere Stütze des Chorgesanges werde. *)

---

*) Jedoch, was stellen wir Regeln für das zu Unternehmende auf, da wir das schönste Muster einer solchen Bearbeitung bereits besitzen? — Alles, was wir wünschen, findet sich durch die That bewährt in einer Sammlung, welche, obgleich schon seit zwei Jahren erschienen, dem grössern Publikum sehr mit Unrecht fast unbekannt geblieben zu seyn scheint. Ihr Titel lautet:

Erhalten wir aber erst mehre solcher Sammlungen in unserm Vaterlande und demnächst ein Gesangbuch, wie Kirche und Schule es bedarf, durch

---

Alte Choral-Melodien, zusammengetragen und mit Orgelbegleitung versehen von *M. Töpler*, Seminarlehrer zu Brühl (bei Cöln).

Cöln, zu beziehen durch die Buchhandlungen von M. du Mont-Schauberg und J. Georg Schmitz.

Darin sind enthalten 102 grösstentheils alte Choral-Melodien der katholischen Kirche, mit vollständigen Texten zum Schul- und Kirchengebrauch versehen. Die Auswahl ist mit Geschick und Sachkenntniss gemacht, und die bei jedem Choral angegebene Entstehungszeit oder, wo diese mit Sicherheit nicht zu ermitteln war, die alte Quelle, aus welcher Hr. *T.* schöpfte, gibt die Ueberzeugung, dass sich gerade unter den ältesten Melodien durchgängig die schönsten finden. Befremden wird es keinen Sachkundigen, unter andern auch solchen Melodien hier zu begegnen, welche, weil sie lange vor der Reformation gesungen wurden, auch in protestantischen Gesangbüchern Eingang gefunden haben. Dahin gehört z. B. S. 8 die herrliche Melodie „der Tag ist gross und freudenreich", welche, was der Verf. zu bemerken vergass, dem 1107 gestorbenen Bischof Benno von Meissen zugeschrieben wird; ferner S. 11 die Melodie „Vom Himmel hoch etc.", welche (gewöhnlich Luther zugeschrieben) die katholische Kirche sich mit Fug und Recht als früheres Eigenthum vindicirt, ebenso S. 12 „Gelobet seist du Jesus Christ etc.", und so viele andere. Eben dieses Umstandes wegen möchten wir den Verf. bitten, bei einer zweiten Auflage uns die lateinischen Grundtexte nicht vorzuenthalten, welche nicht überall schwer herbeizuschaffen sind, z. B. bei N. 44, S. 34 „Allein Gott in der Höh", bekanntlich dem *Gloria* einer Messe, oder dem in allen Kirchen eingeführten *Pange lingua* (S. 35), der dem Thomas von Aquino (was nicht bemerkt ist,) zugeschriebenen

höhere Anordnung, dann ist auch die Zeit nicht mehr fern, wo zu der Hoheit und Innigkeit der alten Gesänge ein frischer Frühling geistesverwandter, ka

---

Melodie „O Christ bemerk“ (S. 37) und „*Laud Sion salvatorem*“ (S. 47), welches ebenfalls von diesem Scholastiker herrührt, „*Veni Creator Spiritus*“ (S. 31), und so mancher herrlichen Kraftmelodie des kirchlichen Alterthums. Auch für die Gymnasien, welche lateinischer Kirchenlieder sich bedienen, würde die Sammlung dadurch an Werth gewinnen. Nicht genug loben können wir ferner die Besonnenheit und Einsicht, welche in dieser Sammlung überall hervortritt in Bezug auf die Behandlung der alten Melodien, deren manche, z. B. *Pange lingua*, vielfach geändert und verschlechtert sonst vorzukommen pflegen. Hr. *T.* schont das Alte nach Möglichkeit und zeigt sich dabei für Richtigkeit und Ausdruck eifrig besorgt; besonders zu rühmen ist die durchaus angemessen gehaltene, weder überfüllte, noch dürftige, und stets sowohl den Gesang, als den Character des Instrumentes und der streng gebundenen Schreibart im Auge haltende Orgelbegleitung. Bei dieser fleissigen, wir möchten sagen *reinlichen* Bearbeitung der Melodien treten freilich die Mängel der Texte, die mitunter steife oder unpassende Wendungen entstellen, oft störend hervor. Allein, wer wird deshalb den Sammler anklagen, der aller Mühe ungeachtet keine Vorarbeiten von gutem Schrot und Korn zu entdecken vermochte! Hier ist eine Arena für unsere Dichter eröffnet, die wohl noch Palmen, wenn auch nicht eitle Lorbeeren darbietet. Denn mit der Einführung der *unveränderten* altdeutschen Texte in unsere Schulen möchte es schwerlich gelingen, und eine mässige Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeist scheint hier insofern nicht am unrechten Orte, als die Erneuerungen oder Veränderungen der Lieder nur nicht in moderne Empfindelei oder kaltes Verstandeswesen ausarten. Und besitzen wir nicht M

m Tand der Mode dienstbarer, sondern wahrhaft ommer, neuer Dichtungen und Lieder keiet und emporblüht.

Dr. *Deycks.*

---

ster guter Kirchenlieder von neuern Dichtern, z. B. Novalis, Schenkendorf, Silbert? —

Darum möge Hrn. *Töpler's* schätzbare Sammlung in einem recht grossen Kreise den wohlverdienten Beifall ärnten, und gewiss werden alle Anstalten, die sich ihrer bedienen, bald die schönsten Früchte wahrnehmen. Es sind aber nicht nur Früchte der Erkenntniss, sondern auch der Frömmigkeit, wie sie da stets vereint sind, wo Gottes Werk gedeiht.

Le musicien lit peu etc.

Beschluss.

Erhaben ist der Standpunkt der Künste: Ihr Geschäft ist die Bildung des Menschengeschlechtes, und die Allmacht hat ihnen die Kraft dazu in vollem Maase gespendet. Ein reiner Abdruck der Natur sind die Künste, und dulden daher, wie schon Pythagoras sagte, keine Abänderung, sie müsse denn in der Schöpfung selbst geschehen. Sie sind sich selbst genug, und bedürfen keinesweges der Gedankenzergliedernden Metaphysik. Ihre Werke sind der Erguss höherer Begeistrung: nur diese entwirft die Contour des Kunstwerkes; ein geordnetes Gefühl vollendet sie. Einheit ist des schaffenden Künstlers erste Tugend; dass er der Schule getreu bleibe, in die sein Genius ihn eingeführt, die Zweyte. Universalmänner gibt es, wie überall, auch in den Künsten nur wenige. —

Wie gross aber auch die Leistungen des Malers, des Bildhauers, des Architekten seyn mögen, sind sie am rechten Orte, zur rechten Zeit und im rechten Lichte aufgestellt, dann bedürfen sie, um ihren Zweck zu erfüllen, keiner fremden Beyhülfe. Eine hohe Scheidewand zwischen Beyden stehen hier die Dichter und Komponisten, deren grössere Werke jene

hülfe nicht entbehren können. Redner und Mi-
er, Musiker *) und ihre Werkzeuge in unbestimm-
r Anzahl, sind es, die über ein poetisches, oder
ikalisches Werk, über den Ruhm oder Nichtruhm
Meisters entscheiden.

„*Non omnia possumus omnes*“, und es wäre
wünschen, dass, die welche den Götterfunken,
den Künstler belebt, nicht in sich fühlen, dies
üchwort beherzigten, und bescheiden zurückträten,
it nicht die besagte *Confusio rerum* auch in
Künsten ihr Wesen triebe.

) Unsere neuen Redner oder Deklamatoren, so wie die ausübenden Musiker des Tages, sind meist von der Art, dass sie es für überflüssig halten, den Geist des vorzutragenden Werkes so aufzufassen, wie es zur richtigen Darstellung desselben nothwendig ist. Auch scheinen die Erstern eine Abneigung selbst gegen die Kieselsteine des Demosthenes zu haben. Ein Titular-Redner nur ist der, welcher bey den Worten „Da steht sie, eine wetterschwangere Wolke“ — (S. Schiller „Unüberwindliche Flotte“) mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Fussboden weist; der, statt zu sagen: „Den will ich ermorden“ (S. Hamlet) „den will ich ermorden,“ sagt. Ein Titular-Musiker aber ist der, welcher da, wo der Komponist mit allem Fleisse einen absoluten Halt eintreten lässt, diesen mit dem Seinigen ausfüllt und z. B. in Schillers Hektor, nach den Worten: „Für den heil'gen Heerd der Götter fall ich“, diesen Fall durch einen Lauf abwärts, von zwey vollen Octaven verkündet. Nicht zu gedenken eines langen, langen Trillers, den ich, da der Trillernde statt „*ten*“, „*tr*“ gelesen hatte, auf einer hochliegenden verminderten Septime gehört: den Grundbass h, die Versierung mit b̄ ās. —

Traurig aber ist es, von der andern Seite, zu sehen: wie manches wirkliche Talent für die Tonkunst, unter den Händen, entweder der Unkunde oder eines schädlichen Egoism, in der Wurzel schon verderbt wird. „Sie haben da einen Knaben, der viel verspricht," redete ich den Vater desselben an „und weit hat er es schon auf seinem Instrumente gebracht; versäumen Sie es doch nun ja nicht, ihn auch wissenschaftlich zu bilden!" „Es ist wahr," antwortete der Mann, indem er sich in die Brust warf, „mein Sohn hat in seinem Knabenalter schon mehr gelernt, als mancher, der sich Meister nennt. Ich habe ihn deshalb auch ein ganzes Dutzend Konzerte einstudiren lassen, und will nun mit ihm auf Reisen gehen." — Ich bin überzeugt, dass der junge Mensch, noch ehe er in ein reiferes Alter tritt, schon alle die Untugenden eines reisenden Musikanten besitzen, sich gehässig machen, und den, in ihm liegenden Keim zum Künstler, wie zum Menschen zerstört haben wird.

Leichtsinnige Väter! Habt ihr vergessen, dass eure Pflichten, gegen die, denen ihr das Leben gabt, grösser sind, als die ihrigen gegen euch? Habt ihr kaltblütig den kahlen Scheitel des Säuglings entblösen sehen, als der Prediger ihn, zum Leben unter den Christen, einsegnete; und hat euch nicht ein Schauder bey dem Gedanken ergriffen an den kahlen Scheitel des lebensmüden Greises, den man wieder einsegnet, wiewohl zum Tode? Gefahrvoll ist die Wallfahrt von der Wiege zum Grabe, und auch euch ist es, euern Kindern einen festen Stab in die

Hand zu geben, der sie sichere vor dem Straucheln: Ihr aber gehet leichtsinnig über deren Erziehung hin, und verderbt sie an Leib und Seele.

Der grosse Musiker war immer auch ein grosser Mensch. — Man zähle sie auf, die Männer, denen die Gewalt gegeben ward über das mächtige Reich der Töne; und sie stehen den Orionen gleich, die, wenn auch zuweilen eine Wolke sie bedeckt, doch ewig hellstrahlend wieder hervortreten. Auch der erhabenste der Menschen vermag das „*Homo sum*" nicht zu verleugnen; denn er ist nur ein Sterblicher.

Reden wir nicht von solchen Musikern, die, zwischen Thür und Angel stehend, immer mit sich im Streite sind, wohin sie sich wenden wollen, desshalb aber nirgend zu Hause seyn werden. Mögen sie sich gefallen in ihrer Stellung, und Versuchungen und Stricke vermeiden! — Weniger noch befassen wir uns mit denen, die tiefer noch stehen, und mit ihrer Kunst, wie Reichardt sagt, nach Fürsten- und Weibergunst, Weltbeyfall, Gold, Seide und Kapwein, nach Pflaumfedern und Polstersitzen angeln. Sie zu bessern, möchte eben so unmöglich seyn, als dass ein Mohr seine Haut wandle und ein Parther seine Flecken.

Einer keimenden Generation unserer Tonkünstler wollen wir entgegen treten, und sie vor den Rath der Alten führen, damit sie aus seinem Munde vernehme, auf welchem Wege der hohe Zweck der Kunst erreicht werde. Leicht fasst das kindliche

Gemüth es auf, was ruhige Besonnenheit zu ü spricht; die, der Jugend von Mutter Natur ins He gelegte, Achtung vor dem Alter führt sie zum Na denken, von welchem nur Ein Schritt noch ist z Selbstständigkeit; und wenn Rousseau Recht geha zu sagen: „*L'homme est bon, les hommes so méchants*“ so ist sie es, welche den Erdenw ler vor Abwegen schützt, und ihn glücklich hinü geleitet zum Ziele seiner Reise.

Dem jungen Manne, der Mozart um ein Lehrbuc der Musik bat, legte der unnachahmliche Tonme ster die Hand aufs Herz, mit den Worten: „Hie liegt das verlangte Buch; hier fragen Sie an, o Ihnen der Himmel Talent zur Kunst der Töne g geben; die Lehre von den Formen ergiebt sich al dann von selbst.“ — Und wohl mögen unsere Bibli theken tausend Lehrbücher über Gegenstände de Wissenschaften darbieten; für den Künstler gieb es nur ein Buch: das grosse Buch der göttliche Natur. Und wer an ihrem Busen nicht gesogen, de kann die Göttergabe nur entweih'n, der ist um sein Seligkeit betrogen, wird nie ein Sohn des Sonnen gottes seyn. „Tonstücke zu erfinden, sagt Koch, *) die dem Zweck der Kunst entsprechen, das kan nicht durch Studien erlangt, nicht durch Regeln e lernt werden, es gehört dazu dasjenige angebohrne Vermögen, welches man Genie nennt.“ Der gemei Sinn mag dies allerdings zugeben, frägt aber de

*) Musicalisches Lexicon. Art. Komposition.

halb nach dem Verdienst einer dem Menschen angebohrenen Sache, ohne zu ahnden, dass sie nur der Funke ist, der zur Flamme werden muss, ehe das angebohrene Genie dem Menschengeschlecht wohlthätig zu werden vermag; dass selbst diese Flamme in unzählbarem Farbenspiel vorleuchten muss, soll sie Allen Alles seyn; dass sie in dieser Zone nicht so hell wie in der andern erscheint, da hier die Sonne ihre Strahlen vertical, dort in schräger Linie herabsendet, so dass hier nur das Erhabene, dort das Schöne nur, im reinen Lichte erscheint, u. s. w. *)

Junge Künstler! Lasst euch nicht irre leiten durch die Meynungen derer, welche gewohnt sind, über Alles, und daher über Nichts recht zu urtheilen. Und müsst ihr falscher Weisheit Stimmen hören, so

*) Die Beweise finden sich schon im Vergleichen der Musik des Italiäners mit der des Deutschen. Ein Beispiel nur: In der Oper „Orpheus" des Bertoni, ist der Eingang in den Erebus matt, und mehr ein Eingang in ein Lusthaus; dahingegen aber lässt sein Malen des Vorhofs des Elysium nichts zu wünschen übrig. Im „Orpheus" von Naumann, ist der Fall gerade umgekehrt. Mit Schauder und Entsetzen bezeichnet der deutsche Meister den Weg zur Hölle, während dort seine Harmonien und Melodien complizirt sind, was uns nicht wohl in die Seelenruhe zu setzen vermag, die man sich im Elysium denkt. Frankreich, zwischen Italien und Deutschland abgetheilt, die Sprache dumpf, den Larynx krächzend, ohne Rhythmus, ohne Charakter, Frankreich, nur allein in der Romanze lebend und webend, vermag hier weder dem Deutschen, noch dem Italiäner nachzufliegen, und was es Grosses hat, das verdankt es beyden Nationen.

mag euch das in euerm Thun nicht stören! Vernehmt dagegen die Worte eines erfahrenen Mannes, *) der tiefer in das Innere der Kunst eingedrungen! Hört, wie er von dem schaffenden Künstler also redet: „Der Zustand des begeisterten Künstlers ist einzig. Das ganze Bewusstseyn desselben ist auf den Gegenstand gerichtet, der seine Kraft in Bewegung setzt; die Verhältnisse des Ortes und der Gegenwart verschwinden aus seiner Seele; er lebt, und wirkt gleichsam in einer andern Welt, als die, welche ihn umgiebt. Er scheint unter dem Einfluss einer Gottheit zu stehen, und kennt sich selbst kaum. Vergebens wird man von ihm Rechenschaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weise seines Zustandes; sie ist ihm eben so verborgen, als ihm die Naturgabe selbst räthselhaft ist, in deren Besitz er zu so grossen Würkungen gelangt."

Das angeborne Genie, ihr Herrn und Damen von der Feder, vom Leder, und wo ihr, sonst Achtungswerthen, auch her seyn möget! — das Genie ist es nicht allein, was den Künstler bildet, es ist nur die Folie desselben. Lasst euch höflich bedeuten, damit ihr nicht länger da stehet, wie der Pachter, der, ohne ihn zu kennen, den Pegasus ins Joch gespannt, und jetzt verblüfft wird, da ein Jüngling, die Zitter in der Hand, den ausgespannten Hippogryph besteigt, und in den blauen Höhen mit ihm verschwindet. Lasst euch bedeuten! —

*) Heidenreich: kurz gefasstes Handwörterbuch der Künste.

Zu den Formen des Künstlers möchte allerdings und vorzüglich eine gute Erziehung als Mensch nothwendig seyn. Umsonst haben unsere Weisen Systeme mit Systemen gewechselt, über das Wichtigste, über ein Geschäft, von dem das Wohl und Wehe des Erdensohnes abhängt, und ihn sein Daseyn segnen, oder verfluchen lässt. Eine allgemeine Erziehung ist eben so unmöglich, als jedes Produkt zu einem und demselben Zweck zu benutzen, und das harte Metall kann nicht verarbeitet werden wie die Seide. Zugegeben auch, dass in unsern Bildungsanstalten der beste Saamen ausgesäet wird: ein grosser Theil davon fällt allzeit auf sterilen Boden. Die weitere Erziehung des Geschäftsmannes kann wohl im Generellen vorgenommen werden und, auf Gathedern wie in Schulen, auf die Menge wirken, wie die Stimme des Meisters auf die Gesellen, das Commandowort des Kriegers auf die Soldateska, des Herrn Befehl auf die Knechte: — die Erziehung des Menschen muss individuell geschehen, und nur ein Freund vermag hier, und in glücklichen Augenblicken, zu wirken; der Söldner, der die Secunden zählt, vermag es nicht. —

Die Erziehung des Künstlers muss vielseitiger seyn denn jede andere. Maler des ganzen Naturreichs, erstreckt sich seine Gewalt über den Bettler wie über den König, über den Sünder wie über den Cherubin, über Furien und die Gottheit. Die Elemente selbst sind ihm unterthan, und er spielt mit Menschenherzen wie mit Wachs. Kein Sterblicher vermag die Mittel all zu nennen, die dem Künstler zu Gebote stehen müssen; Keiner. —

Zwar ist mir ein Buch bekannt, welches des Trefflichen Vieles enthält über Erziehung des Menschen und des Künstlers, ein Buch, aus dem ich selbst geschöpft, dem ich nachzuleben keinen Augenblick aufgehört, das mir die Zukunft in einer Rosenwolke gezeigt und mich nicht getäuscht hat. Ich wage es jedoch nicht, dies Buch zu nennen, damit nicht der Fanatismus mit seinem Eurus-Kropfe, der, sich selbst fressende, Neid, und die Bosheit mit widrigem Schaum vor dem nie geschlossenen Munde,*) die Asche eines Märtyrers der Wahrheit aufs Neue beunruhigen mögen. Denn nicht genug, dass diese Töchter der Hölle jenes Buch den Flammen des Nachrichters überlieferten, sie würden triumphiren, vermögten sie auch seine Verehrer zum Holzstosse zu führen.

Wir haben oben von mangelhafter Deklamation gesprochen; betrachten wir, zum Besten unserer jungen Musiker, einige Ursachen derselben! — Wenn der trotzige Knabe ein wiederholtes „Nein“ im Klange steigert, und das folgsame Mädchen, mit einem herzigen, kaum hörbaren „Recht gern“, sich an die Brust der Mutter schmiegt, so begründet das die Wahrheit: dass die Deklamation, wie jede andere Kunst, ein Geschenk sey der wohlthätigen Mutter Natur. Wenn aber Meister Philotekmos jenes „Nein“ für Widerstand, und die *ma bonne* dieses „Recht gern“ für Heucheley erklären, so wird hier der Keim zu einem Sohne Teuts, wie dort der zu einer Toch-

*) S. *Balde* „das kalte Mein und Dein.“

ter der Sittlichkeit, vernichtet und der gefährliche Weltton, der sogenannte „*Bon ton*“, tritt an seine Stelle; die Zweyzüngler erheben ihr Haupt, und die Wahrheit flüchtet in das Kabinet der Seltenheiten. Freilich würde es stark gegen die Etiquette gesündigt seyn, wollte der Hungrige, dem man auf ungerechte Weise das Brod geraubt, der Beleidigte, der lange umsonst auf Genugthuung gehofft, mit analoger Deklamation sich vor den Richter stellen und fodern was Rechtens. Darum aber hat man frühe schon gesorgt, uns vor solcher Contrebande im Reiche des Anstandes zu befreyen, und in die Schule geschickt, die Redekunst in den Horas des heiligen Hieronymus zu studiren, so dass wir so weit vorgerückt sind, eine Ode von Klopstock mit derselben Begeisterung vorzutragen, als den östreichischen Beobachter. Bildung der Sprache und Gebehrde, Interpunktion und solcher Kleinigkeiten mehrere noch, sind in unsern aufgeklärten Tagen nicht Mode mehr.

Ist jedoch die Deklamation Naturgabe, dann vermögen unsere jungen Musiker, bey gespannter Aufmerksamkeit, gar bald aufzufinden, wo gegen dieselbe gefehlt worden, aber auch eben so bald, ja schneller noch, zu fühlen, wo sie der Natur treu geblieben ist. Der Unmuth über die Erste, der laute Beyfall, dessen sich die Zweyte rühmen darf, wird sie neugierig machen, die Ursache von Beyden näher zu beleuchten; was ihr Ohr gehört, wird ihr Auge sehen wollen, und sie haben den Pfad zur richtigen musikalischen Deklamation bereits betreten. Sie werden finden, dass der Bereich derselben ungleich grös-

ser ist denn der der Redekunst. Dahingegen stehen dem Musiker auch mehr Mittel zu Gebote, sie fühlbarer zu machen, als: Tonart, Rhythmus, Harmonie, Begleitung der Werkzeuge u. s. w., welche sämmtlich dazu beitragen, die Deklamation zu erhöhen und kräftiger vorzudringen in das unermessliche Reich menschlicher Gefühle, die selbst komplizirt seyn können, da der Traurige für einen Augenblick froh, der Frohe eben so traurig erscheinen kann, je nachdem ein Stern der Hoffnung dem Ersten leuchtet, die scheinbare Annäherung eines Unfalles den Zweyten niederschlägt. Es ist desshalb nöthig, den Sinn des Ganzen nicht der Wortmalerey aufzuopfern und etwa bei dem: „ich achte nicht den Tod" oder: „verhasst ist mir das Leben" die Worte „Tod" und „Leben" in Melodie und Harmonie zu malen; *) wie denn auch der Gefangene ein Lied von der Freyheit, und der Freye ein Lied von der Sclaverey, der Poesie ganz heterogen anstimmen.

Wenn nun gleich der Originaltext, unter den Händen gewichtigter Komponisten, ein wahrhaft richtiges Amalgama darstellt, so wirft die Uebersezzung dies meist über den Haufen. Darum studire der junge Künstler Jene, und unterwerfe Dieser Werke nur seiner Kritik. Letztere wird ihn am besten belehren, ob seine Einsichten in die Deklamation sich gesteigert haben, oder nicht.

---

*) Ueber Tonmalerei von *Gfr. Weber;* Cäcilia III. Band, Heft 10, S. 125 — 172. Vergl. IV. Bd. S. 182; — V. Bd. S. 147.

Es ist nicht die Sache des werdenden Komponisten, sich mit der Instrumentalmusik, die für sich bestehet, zu befassen; denn sie soll reden, aber durch Tonklänge nur; soll jedoch eben solche Gemälde aufstellen, wie sie im Geleite der Poesie es vermag. So wie zu einer Dichtung Musik, so soll zur Musik auch Poesie gesellt werden können, indem der Instrumentalmusik derselbe Wirkungskreis zu Theil geworden, wie den übrigen Künsten; und wenn diese einst noch nicht für sich selbst bestand, so hat die allgemeine Steigerung der Ton- und Dichtkunst des verflossenen Jahrhunderts auch sie zu dieser hohen Stufe gehoben, — vorzüglich jedoch in Deutschland; und wir dürften dem jungen Komponisten das Studium der italiänischen wie der französischen Instrumentalmusik, als solche, eben nicht empfehlen, er müsste dann lernen wollen, wie sie nicht seyn soll. —

Von allen Tonwerkzeugen, die menschliche Stimme mit eingeschlossen, muss der junge Künstler eine solche Kenntniss zu erhalten trachten, die ihn in den Stand setzt, einem Jeden derselben zu bieten was in seinem Bau vorzüglich liegt. Wird auch hier ein fester Boden gewonnen, und aus der Masse vorliegender Instrumente eine zweckmässige Vertheilung begründet, alsdann vermag die Thorheit keinen Platz zu gewinnen für das „Oben hinaus und Nirgends dawider". — Was den hauptsächlichen Umfang aller Tonwerkzeuge betrifft, so ist er, meine ich, durch das System von fünf Linien und den Schlüssel so ziemlich bestimmt; dennoch ist, was darüber geht,

nicht immer vom Uebel, es möchte denn der Gesang einer schwachen Brust seyn. —

Soweit der Rhapsodist über die Deklamation durch Töne! —

Wenden wir uns nun zu der Basis aller Tonwerke, zur Harmonie! — Ihr Name schon deutet auf ihr Inneres. Wenn wir die Harmonie des Weltensystemes preisen, so liegt das vorzüglich darin, dass wir den Stoff zu seiner Erhaltung in ihr finden. So auch in der Kunst, und keine vermag ohne Harmonie zu bestehen. Der Musiker wende hier nicht ein, dass es eine Zeit gegeben, wo man sie nicht gekannt! Erkannt nur hatte man sie noch nicht, die Naturgabe Harmonieen des Himmels herabzuziehen auf die Erde; und spät erst hat sie sich zu entwickeln begonnen. Jahrhunderte sind umsonst verstrichen, seitdem ihr die kalte Vernunft die Mathematik beigesellt, und noch im vorigen Seculum sagte Rousseau: „*l'harmonie est une invention barbare et gothique.*“ — Die Fesseln sind gesprengt und, wie die Sonne den Erdball, so erleuchtet und erwärmt die Harmonie nun das Reich der Töne. Unsre jungen Künstler dürfen indessen keine Sorge tragen, dass jenes Sprüchwort: „die Harmonielehre ist ein Mittel gegen die Liebe,“ an ihnen in Erfüllung gehe, in so fern sie nehmlich dem rechten Meister in die Hände fallen, unserm *Gfr. Weber* *), dessen

*) Ich muss dem bescheidenen Verfasser hier zuvorkommen, und ihn versichern, dass, kennte ich ein

Theorie der Tonsetzkunst“ so beschaffen ist, dass e dazu keines Lehrers bedürfen und in ihrer eigen Schule, das ist in der besten, den weiten Umng der Kompositionslehre zu erlernen vermögen. uf dies Werk verweisen wir sie ernstlich und vor llen Dingen.

Wir tragen übrigens keine Sorge, dass sie jees gesteigerte Gewebe von Harmonieen, wenn liese nach dem kalten Buchstaben verfasst sind, ür ein Werk der Kunst halten werden; denn sie ind ja Künstler, und werden das Ey der Krähe im Nest des Adlers bald entdeckt haben.

Auch die Geschichte seiner Kunst muss der Musiker wohl inne haben. — Sie, deren erstes Requisit strenge Wahrheit ist, und die daher das Unkraut om Waizen absondern muss, zeigt ihm deutlich, uf welchem Wege er seine Ehre zu suchen hat, nd verhindert, dass sein Name nicht vor ihm selbst chon in die Vergessenheit sinke, oder der Nachwelt ls Warnung aufgestellt werde. Sie schützt sowohl n als seine Kunst vor Unbilden, und dass er sich seinen Schöpfungen nicht zu trivialen Gegenstänen herab lasse.

Da die Geschichte es nicht umgehen kann, zu eiten in fremden Sprachen zu reden, so wird

besseres Werk wie dieses, des Seinigen nicht gedacht seyn würde. Uebrigens erinnere ich mich, bey solchen Gelegenheiten, des Hölty, der, wenn er seinen Freunden ein neues Produkt seiner Muse vorgelesen, und diese damit zufrieden waren, sie freundlich anblickte, und ihnen die Hand reichte; weswegen ich ihn immer um so viel lieber gehabt.

der junge Künstler sich auch mit diesen vertraut machen, was ihm in seiner Kunst sowohl, als im gemeinen Leben, grossen Nutzen bringen wird.

In seinen Urtheilen über andere Künstler und Kunstwerke wollen wir ihm die möglichste Bescheidenheit empfehlen. Es giebt des Neides gar viel unter den Söhnen Apollos, mehr aber noch der ungeziemenden und albernen Aeusserungen derselben; es setzt uns aber in den Augen der Welt nichts so sehr herab, als diese. Wir haben mit unserer Kunst die Herzen der Menschen alsdann nur darum an uns gezogen, um zu sehen, wie Eines nach dem Andern schnell wieder von uns abfällt, und wir allein da stehen.

Endlich wollen wir noch den jungen Künstler bitten, auch ernstlich mahnen, sich weder dem Spiel, noch dem Wein, noch einer gewissen Göttin zu ergeben, die häufig den Beynamen „*Vulgivaga*," und mit allem Rechte, trägt. Leicht vermag er in die Netze dieser Schadenstifter zu fallen, da es Vereine giebt, die, unter dem trügerischen Schein: der Tonkunst zu huldigen, (der Musikant nennt das „Quartettemachen"), dem Bachus fröhnen, der sie dann später der Nächstverwandten in die verderblichen Arme führt. Neben so manchen, hierher gehörigen, Bildern, die von den Folgen gefallener Unschuld reden, mögen sich unsere junge Künstler nur des Samson erinnern! Körper- und Seelenkräfte waren dem Riesen geraubt worden, in den Armen der unzüchtigen Delila und, die Qualen tiefer Reue im

Busen, gab er sich selbst den Tod. Wegen dem Spiel ist uns, für unsere jungen Tonkünstler, nicht so sehr vor pekuniärem, als vor dem Verlust ihrer Gesundheit bange. Sie sind in der Regel nicht reich, kaum wohlhabend, weshalb der Verführer zum Spiel sie eben nicht belästigt. Aber wenn sie gleich auch nur mit Wenigem ihr Glück zu machen suchen, so raubt ihnen doch die stete Sehnsucht nach Gewinnst diejenige Seelenruhe, die der Künstler besonders so sehr bedarf, wie denn auch der, mit dem Spiel nur zu oft verbundene, Verlust des Schlafes selbst für den gesundesten Körper nur allzuzerstörend ist.

Wir dürfen auch nicht vergessen, dem schaffenden Tonkünstler zu empfehlen, dass er so viel möglich das Personal für sich gewinnen möge, von welchem die Darstellung seines Werkes abhängt; besonders die Sänger und Sängerinnen. Wir wissen, dass die grössten der Komponisten, (selbst Gluck nicht ausgenommen, der sich bequemen musste, bey der *prima Donna* zu erscheinen, sogar in dem Vorzimmer derselben zu verweilen, bis es dem anwesenden *Cavaliere servente* gefallen wollte, zur nothwendig gewordenen Sieste zu schreiten,) dahin getrachtet haben. Und will er sich überzeugen, wie auch das gesammte Orchester seinen bösen Willen an den Tag legen kann? so lese er nur einen gewissen Brief: *Lettre d'un Symphoniste à ses camarades*, *) wo er die unglaublichsten Dinge fin-

*) J. J. Rousseau: Lettre d'un Symphoniste de l'academie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre. Tome XV, pag. 381 der Edition de Geneve, 1782.

den wird. In der That: es möchte nicht leicht einem Menschen schwerer gemacht werden, aus mannigfaltiger Versuchung rein hervor zu treten, als dem Komponisten, welcher, — vom letzten bis zum ersten Ripienisten, und bis zum Herrn *della Battuta* hinauf; vom Lampenputzer, der da, wo es hell seyn soll, eine Finsterniss veranstalten, vom Logendiener, der, soll es still seyn, die Thür zuschlagen kann, dass sie aus den Angeln fährt, bis zum Sänger, den mitten im Gesange ein Husten überfallen, und dem Capellmeister, der ein verkehrtes Tempo angeben kann, — Alle sich geneigt machen, und die Neider, die Leichtfertigen wie die Bestochenen, für sich gewinnen soll. Es verlangt dies eine eigene Gewandtheit des Geistes, die der Komponist jedoch besitzen muss und soll, will er nicht vom Anfang bis zu Ende der Darstellung seines Werkes in steter Angst leben: wie und auf welch mancherley Art man es verunstalten möge. —

Die Hand des Rhapsodisten würde erlahmen, wollte er nicht bescheiden hier innehalten, und sich mit dem schwachen Niederschreiben des Nothwendigsten, nur was den vollendeten Tonmeister gestaltet, begnügen. Schon ist sein Humor zu Grabe gegangen, je nachdem die Sache einen ernsteren Charakter angenommen hat.

Düstere Schwermuth aber umgiebt ihn bey dem Hinblick auf den Musiker, dessen Geist und Form sich der Zerstörung nahen. Auch der geringste unter den Dienern des Staates erfreut sich,

in solchem Falle, einer Unterstützung; der Musiker nicht: die Frucht ist genossen, die Schaale wird weggeworfen. Wahrlich! wir sollten es ihm nicht zur Last legen, wenn er frühe schon die Schule des Harpagon besucht, sich mit dem *modus acquirendi* bis auf dessen unterste Stufe bekannt macht und, Gleiches mit Gleichem vergeltend, daneben wieder zu gewinnen sucht, was Raubsucht u. s. w. Dinge, denen kein Künstler mehr ausgesetzt ist, denn der Musiker, ihm keck entwendeten. Die Copie auch des kleinern Gemäldes steht mit der einer vollendeten Partitur in keinem Verhältniss, weniger noch die den Raub vervielfältigende Presse. Den Musiker zu bestehlen ist aber nicht allein das Geschäft der Gauner, die Beispiele lehren es, dass selbst ehrliche Leute sich damit befassen, und sey es auch blos aus Anhänglichkeit an das Objekt, die ja dem Komponisten sehr schmeichelnd seyn muss. Das „*molto onore, ma poco contante*“ ist jedoch der meisten Musiker trauriges Loos. Wohl daher dem, dessen Amme seine Kunst ist, und — der Entbehren gelernt hat. Dem blos ausübenden Musiker wollen wir rathen, bey Zeiten ein Nebengeschäft zu ergreifen, denn wehe ihm! wenn er geglaubt hat, sich etwa nebenbey mit Unterrichtgeben einen Sparpfennig für das Alter zu verdienen: ein Geschäft, wobey der Künstler wie der Mensch häufig Glück und Ehre einbüssen, wollen sie nicht, mit Meister Bartholo, intriguiren, nicht das Sprüchwort „*ce qui est bon à prendre est bon à rendre*,“ am Schlusse in „*est bon à garder*“ umwandeln und die Ehre nach der Quantität ihres Metalles ab-

wägen. *) Von diesem misslichen Punkte schreitet auch wohl die Gelegenheit zu einem misslichern noch, wie es bey Herrn und Madam Deckelschall der Fall gewesen **) und wovon, wenn nicht das „*Three weeks after*“ ***), doch Misshelligkeiten in Familien häufig die Folgen gewesen.

C o d a.

Sollten diese väterlichen Winke wirklich Ursache werden, dass unsere jungen Musiker es sich angelegen seyn liessen, das mit schwachen Zügen hier Niedergeschriebene sorgfältig zu beachten, und zur Basis ihres Lebens, als Künstler und Menschen, auf zustellen; dann würde es, in Zukunft, weder zwey deutige Charaktere, noch Tagediebe unter ihnen geben; denn allerdings ist der ein Tagedieb, der keinen anderen Zweck kennt, als den Jahrmarkt mit seinen Seiltänzerkünsten zu belustigen; wie Jener der sich zu guten wie zu verderblichen Handlungen

*) Es ist indessen, Gottlob! nicht überall so, und in Nordamerika wird der musikalische Unterricht, namentlich auf dem Fortepiano, die Stunde mit einem Dollar (1 Thlr. 14 ggr.) bezahlt, wodurch sich in wenigen Jahren viel erwerben und zurücklegen lässt. —

**) S. Knigge: Reise nach Braunschweig, pag. 128.

***) Ein bekannter Kupferstich, welcher ein junges Ehepaar von 3 Wochen darstellt, das zwar Arm in Arm geht, wovon aber der glückliche Gatte sich gähnend nach Norden neigt, während die nach Süden sich wendende Gattin über den Gemahl zu spotten scheint.

auf gleiche Weise, gebrauchen lässt, mit allem Rechte „zweydeutig“ genannt zu werden verdient. Des Menschen, wie des Künstlers erste Sorge muss die seyn: sich Achtung zu erwerben. Der Gute muss ihn lieben, der Böse fürchten. Mit freyem Blick muss er um sich sehen, nicht mit frechem. Weder Wort noch That müssen von laxen Begriffen zeugen gegen Gott und die Welt, und ist des Menschen Wille sein Himmelreich? so gründe sich dies auf das Wahre, und nicht auf das Trügliche, damit er nicht, wenn sein Genius die Fackel kehrt, sagen muss: „Ich habe umsonst gelebt.“

Grosheim, Dr.

Beym
Durchlesen einer Beurtheilung
meiner
Aesthetischen Versuche
u. s. w.
(Mainz bei Schott.)
die sich in der Allg. Lit. Zeit. 1835, Nr. 83 befindet *).

Wie der Blinde von der Farbe,
So vom Klange spricht der Taube:
Wär' er stumm auch, brächt's ihm Ehre.

Dr. *Grosheim.*

---

*) Auf Verlangen eingerückt. *d. Red.*

Ueber
das Fantasiren
von
C. Borromäus von Miltitz.

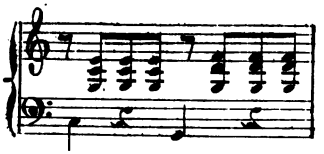
So schwierig, ja so unmöglich es scheint, eine Anleitung oder einen Unterricht im freyen Fantasiren zu geben, eben weil Fantasie, etwas vom Himmel Verliehenes, was kein Studium, kein Unterricht geben kann, dazu schon vorhanden seyn muss, so lässt sich doch, vielleicht durch Angabe dessen, was man zu vermeiden hat, eine Art von Norm aufstellen, nach welcher sowohl der Fantasirende verfahren als auch der Zuhörer das Gehörte beurtheilen kann.

Es ist mir, und wohl jedem Musiker, unzähligemal in meinem Leben begegnet, dass mir irgend jemand als ein trefflicher Pianofortespieler empfohlen ward und um ihn noch mehr zu heben, ward hinzugesetzt, das Fantasiren sey erstlich recht seine Stärke und er darin ganz und gar zu Hause. Die guten Leutchen wussten gar nicht, was sie eigentlich für ein eminentes geistiges Vermögen damit ankündigten und was der Musiker vom Fache, nach diesen Prämissen, zu fordern berechtigt ist. Indessen meine Neugier war gespannt und ich benutzte die erste Gelegenheit, eine solche Fantasie mit der grössten Aufmerksamkeit anzuhören. Dies ist mir mehr als funfzigmal widerfahren, und ich kann beschwö-

ren, dass ich darunter nur zwey erträgliche und eine ziemlich kunstgemässe gehört habe. Es waren immer sehr fingerfertige Spieler, aber ohne alle Kenntniss vom musicalischen Periodenbau, vom Festhalten und Durchführen eines Gedankens; mitunter kamen auch tüchtige grammaticalische Schnitzer und äusserst häufig die ärgsten Trivialitäten und Geschmacklosigkeiten vor. Freylich waren es nur Dilettanten, allein am meisten wunderte mich, dass zwey darunter Gelehrte, der eine Philolog, der andere Theolog waren, die denn doch von Einheit eines Begriffs und dessen logischer Entwicklung und Durchführung schon *ex officio* klare Kenntniss haben mussten. Ja, der Philolog war sogar so naiv, mir zu sagen, seine Art zu fantasiren könne dem Musiker vom Fache durchaus keine Befriedigung gewähren. Darin hatte der gute Mann Recht, denn er quälte mich über eine Stunde lang entsetzlich.

Nach diesen Erfahrungen bin ich so kopfscheu geworden, dass ich alles Anhören von Dilettantenfantasiren in Musik (und nebenher gesagt auch in Poesie), ohne weiteres, aus irgend einem Grunde, ablehne. Ich habe auch in meiner langen Beobachtungszeit nicht bemerkt, dass die Dilettanten, die mir vorgekommen, trotz Hummel's herrlicher Fantasieen, die er öffentlich vortrug, bescheidner oder gründlicher in ihren Leistungen geworden, was sonderbar genug ist, und die bekannte Schwäche der Dilettanten, eine übermässige Neigung von ihren Talenten zu haben, genugsam verräth.

Eh' ich erwähne, welcher Umstand mich ei
lich veranlasst, über das sogenannte Fantasire
schreiben, muss ich noch bemerken, dass sic
einigen Jahren eine Gattung von Fantasie unte
Dilettanten eingeschlichen hat, die, ihrer Natur
keine Fantasie seyn kann, von den unkundige
hörern aber mit grossem Applaus aufgenommer
mit grossem Pomp gepriesen ward. Man findet
lich nicht selten in der Gesellschaft einen fe
Flöten-, Violin-, oder Violoncellspieler, der sic
einem ditto Pianovirtuosen associirt, um ohn
Verabredung über Styl, Charakter, ja nur übe
Folge der Tonarten, die sie berühren wollen,
Fantasie a due zu improvisiren. Dass dabey
heraus kömmt, als dass der Pianist abgedroschne
monieen, wie



abhämmert, wozu der andere die eingelernten Fa
passagen ableyert, bis nun wieder der Pianist
Hexereyen abspielt, wozu der andre dienstfe
nothdürftig accompagnirt, — dass hierbey, wie
erwähnt, von Festhalten und Durchführen eine
dankens, geschweige denn einer Empfindung, gar
die Rede seyn kann, weil eben beide Spieler
keinen Gedanken haben, oder sich über einen sc
auszuführenden besprechen, das liegt am Tage
nächst dem Manne vom Fach, der dergleiche
mengsel mit anhören muss, ist nichts mehr z
dauern, als dass ein paar fertige Spieler nicht

n Duo irgend eines tüchtigen Meisters ausführen, sich in solchen Sudeleyen zu gefallen. *Dixi et lvavi animam!* —

Nun also zur Veranlassung dieses Aufsatzes. Ich nd sie in dem, in vielen andern Beziehungen sehr rzüglichen Roman der Frau *Caroline Woltmann* ie Bildhauer, wo, im 1ten Theile S. 268, fol-nde Stelle vorkömmt:

„Anfänglich phantasirte Florentia unregelmässiger in abgerissnen einzelnen Melodieen. Allmählig gab sie ihrer Harmonie eine geregelte Ordnung, einen regelmässigern Gang und fügte sie zu einem Ganzen, dessen Grundgewebe aus den verschiedensten Tonarten, Dissonanzen, aus widersprechenden Melodieen gebildet war, die sie durch Uebergänge von wenigen Noten, oft nur von einer einzigen Note, einer Pause, durch allmählige Veränderungen des Tacts auflöste, verschmolz und so ein Kunstwerk entstehen liess, von Eigenthümlichkeit, Reichthum, Wechsel und doch voll Einfachheit und Einheit wie das Leben; eben in ihnen überraschend, wie dies Tonbild eines ungestümen wechselvollen Lebens, dem ein Gefühl von Innigkeit, Lauterkeit, Liebe — Seele und Charakter gab.“ —

Da es hier gilt, zu Männern zu sprechen, nicht r Damen fade und erlogne Complimente zu sa-, da ich endlich hoffe, dass die Verfasserin werlich diesen Aufsatz lesen und am allerwenig-n das darin über sie ausgesprochne Urtheil für

wahr anerkennen wird, so sage ich über die angezogne Stelle freymüthig: so viel Worte, so viel Unsinn, in musicalischer Beziehung! Man sieht, dass die Verfasserin nichts von Musik versteht, sondern nur von Dissonanzen, Harmonieen, Tonarten u. d. gl hat sprechen, und wie das Sprüchwort sagt: ha läuten aber nicht zusammenschlagen hören.

Hätte die oben angeführte Dame Florentia würk lich eine solche Fantasie liefern können, als in die sen Zeilen beschrieben ist, so hätte die schöne Seel das scheusslichste Cannibalengeheul producirt, wa sich nur erdenken liesse.

Ich halte es für Pflicht, diese Behauptung z beweisen, weil mir aus Erfahrung bekannt ist, wi begierig von lesenden Musikliebhabern solche Be schreibungen wie die vorliegende und unzählige ähn liche in Heinse's Hildegard von Hohenthal, aufge fasst und wo möglich — freylich nach Maasgabe de eignen Verständnisses — ausgeführt werden.

Eine Fantasie im gewöhnlichen musicalischen Sinn auf einem Instrumente, am besten Harfe oder Pian forte, wegen der Möglichkeit, auf ihnen nicht bl Melodie, sondern auch die reichste Harmonie zu g ben, soll das Product irgend einer poetischen, dur Töne darstellbaren, Stimmung des Spielers seyn.

So wenig man nun alltäglich oder allstündli zum Dichten, Skizzenzeichnen oder Improvisir aufgelegt ist, ebensowenig kann man es immer z musicalischen Fantasie seyn, und so wie in den a dern Künsten, so giebt es auch in der Musik ve

schiedene Gattungen des Styls, den man wählen kann. Wenn man sich aber zur musicalischen Improvisation aufgelegt fühlt, so bestimme man wenigstens bey sich im voraus, ob man heiter, scherzend, zärtlich, schwermüthig, düster, wild, kriegerisch u. s. w. auftreten wolle, damit man wenigstens eine Hauptempfindung als leitendes Princip festhalten und so etwas Beachtenswerthes liefern möge.

Nach der Feststellung dieses Princips wird sich nicht nur das Motiv oder der Hauptgedanke, sondern auch die Harmonieführung, ja selbst der Periodenbau und die Tactart gestalten müssen. Denn es wäre ebenso lächerlich, einen Trauermarsch oder ein elegisches Moderato mit vielen laufenden Noten, Triolen und pikanten Harmonieen auszuschmücken, als ein idyllisches Pastorale mit verminderten Septimen, mit Nonen und Secunden und harmonischen Rückungen zu beladen.

Den gefassten Hauptgedanken halte man fest, und wenn Styl und Empfindung die contrapunctische, wenn auch nicht strenge, Schreibart ausschliessen und das Auftreten des Motives in der Ober-, Unter- und Mittelstimme abwechselnd, hier unpassend wäre, so befleissige man sich wenigstens der thematischen Behandlung und behalte nicht allein die rhythmische Bildung, den Werth der einmal angenommnen Notengeltung bey, sondern man kehre oft zu dem Hauptgedanken, bald durch reicher Colorirung entweder in verzierten Figuren oder in syncopirten wenn es sich thun lässt, oder endlich durch wechselnde harmonische Begleitung neu geschmückt, zurück.

Will man mehrere Sätze geben, so gilt diese Regel ebensowohl, als für einen einzigen Satz oder ein Ganzes aus drey Sätzen.

Dass man auf sein Publikum Rücksicht nehme, und ihm, je nachdem es constituirt ist, eine leichtere oder derbere Kost biete, ist eine nicht zu übersehende Rücksicht.

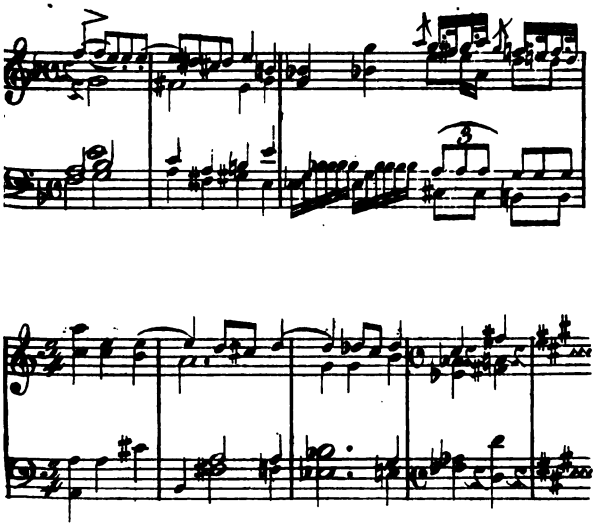
Darstellungen von Schlachten, Gewitter, Erdbeben u. d. gl. gehören zu den musicalischen Charlatanerieen, dagegen kann in einem sanften idyllischen Satze das Anklingen eines Jodlersatzes, oder des Alpenhorns einfache Melodie, so wie in wildbewegten Sätzen ein Trompetenruf, alles *cum grano salis* angewendet, von grosser Wirkung seyn.

Nur vermeide man, in einem Satze alles geben zu wollen; man wird dann nothwendig oberflächlich, diffus, befriedigt sich selbst und auch die andern nicht, weil man eben nichts Ganzes geleistet, nicht künstlerisch verfahren und durch Entwicklung eines Hauptgedankens die möglichste Mannigfaltigkeit aus der Einheit hervorgerufen hat.

Nach dieser hier nur nothdürftig skizzirten Darstellung einer Fantasie, lese man nun noch einmal die angeführte Stelle aus dem Buche der Frau von W. und man wird meinen Ausspruch, vielleicht hart ausgedrückt, allein gewiss in der Wahrheit begründet finden. Man denke nur, was für ein Ganzes das seyn müsse, dessen Grundgewebe — heisst doch in die Sprache des Musikers über

otzt, dessen Hauptmotiv — aus den verschiedensten Tonarten, Dissonanzen und widersprechenden Melodieen mit allmählichen Veränderungen des Tactes gebildet ist.

Wir können uns den Spass nicht versagen, den Versuch eines solchen musicalischen Ungeheuers von Grundgewebe zu entwerfen. Etwa so? *)



*) Dass sich in der von Frau von W. angegebenen Weise allerdings etwas ganz Abscheuliches, wie das hier beispielweise Angeführte, erfinden lässt, beweiset zwar allerdings nicht, dass sich nicht ebendanach auch Besseres bilden liesse; — allemal aber bleibt das Woltmannsche Wortgeklingel eine überaus bedeutungslose Faselei der guten Frau, mit einem Schock von Hunstwörtern die sie, da und dort aufgefangen, auf eine Art durcheinander wirft, welche keinen Zweifel lässt, dass sie gar nicht weis was sie heissen. „Herr, — verzeih ihr"! *GW.*

Die verschiedensten Tonarten und Dissonanzen hätten wir nothdürftig zusammengebracht, auch die widersprechenden Melodieen und Veränderung des Tactes sind angewendet, desgleichen der Uebergang durch eine Pause versucht, ob aber Eigenthümlichkeit, Reichthum, Wechsel, Einfachheit und Einheit ausgedrückt, ja ob aus diesem Grundgewebe ein *Kunstwerk* je entstehen könne, möchten wir sehr bezweifeln!

Ernsthaft gesprochen, die ganze musicalische Tirade in dem Buche scheint allein dazustehen, um die Metapher eines bewegten Lebens dadurch aufzustaffiren. Schade, dass von allen angegebnen Vergleichungspuncten nicht ein einziger passt und daher das ganze Gleichniss nichts taugt. Denn sind die Begebenheiten eines Menschenlebens durch Anlagen u. s. w. motivirt, so passt das Bild von den verschiedensten Tonarten, Dissonanzen und widersprechenden Melodieen nicht. Ist aber ein Leben aus solchen heterogenen, unzusammenhängenden, an sich nicht sagenden Elementen zusammengesetzt, als der oben nach dem Recept der Verfasserin gebrauete Satz so wird es schwerlich je durch ein Gefühl von Innigkeit, Lauterkeit, Liebe — Seele und Charakter bekommen! „Ja alle Weg behüte uns nur der Himmel in der Musik vor solchen Fantasieen. Diesem vorzubeugen war mein wohlgemeinte Absicht!“ —

Recensionen.

I.) Second Thême original, avec Introduction et variations, pour le Pianoforte; par *H. Herz.* Op. 81.

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

II.) Les rivales, deux mélodies variées pour le Piano, par *H. Herz.* Op. 80. Deux suites. — Nr. 1.

Mayence, Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

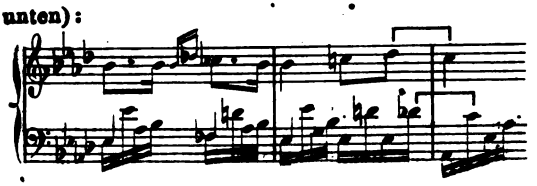
III.) Desgl. — Nr. 2.

Ebendaselbst. 1 fl. 30 kr.

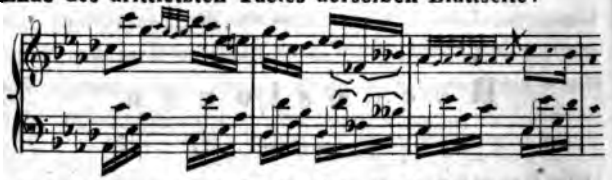
Auch diese neueren *Herztana* zeigen wir den Pianoforte's- und *Herzens*freunden mit Vergnügen an; mit Vergnügen vorzüglich darum, weil wir wissen, dass diesen Freunden Erscheinungen dieser Art allemal Vergnügen machen.

Nr. I. zeichnet sich durch Anmuth und Neuheit des doch so einfachen Thema aus, welches demnächst mit der dem Verfasser eignen Gewandtheit variirt wird.

In der 4. Variation erscheint es aus dem ursprünglichen *G*-dur ins *As* versetzt, — wo übrigens Apoll und die Musen dem Verfasser die unsauber und selbst octavenartig zusammenstossenden Töne (S. 9, Tact 8 und 9 von unten):



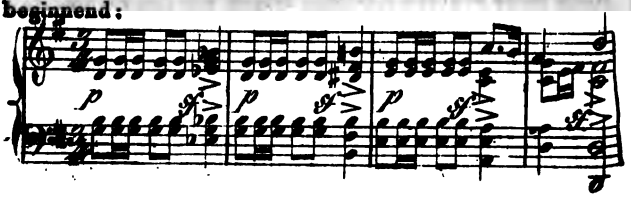
verzeihen mögen, so wie die unnennbare Harmonie am Ende des drittletzten Tactes derselben Blattseite:



wie auch die meisten der zweiten Zeile der Seite 11,

(wohin strebt das $\overline{\text{bes}}$? —) und einige andere mehr.

Den Schluss bildet, als Variation 5, eine recht schöne Polonaise, — zwar mit ganz incroyabeln Accordenfolgen beginnend:

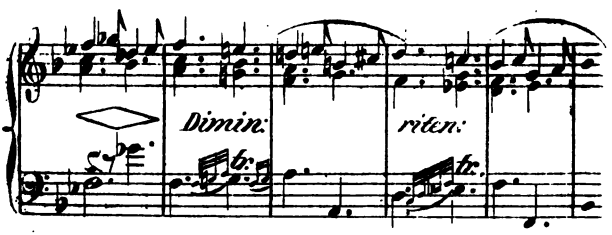


von da aber recht anmuthig und freundlich fortlaufend bis zum Schlusse, dessen Gebrausse nur wieder eine einzige gräuelhafte Accordenfolge unheimlich durchflattert:

Man sollte es übrigens kaum glauben, wie sich, bei diesem Allen, das Ganze doch so hübsch und brillant ausnimmt.

Nr. II. ist ausgezeichnet durch die Bizarrerie des „*Preludio*“ im $\frac{5}{4}$-Tact, oder abwechselnd $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Tact, eine Gattung, deren rhythmische Irrationalität und Unfasslichkeit hier jedenfalls den Nutzen hat, das darauf folgende anspruchlose Schweizerliedchen, mit hand- und ohrgerechten Variationen im lieben Ländlerjodlertacte, desto willkommner erscheinen zu lassen.

Nr. III, aus Variationen über ein italien. Thema bestehend, würde, wegen schier zu grosser Einförmigkeit des Thema, einförmig und monoton erscheinen, hätte nicht die geübte Hand des Tonsetzers Manchfaltigkeit genug, um doch auch diese Composition als leidliche Rivalin der vorhergehenden an die Seite stellen zu dürfen, — in die Variationen zu legen gewusst, — deren zweite, *mehercle!* einer ordentlichen contrapunctischen, ja kanonischen Imitation schier ähnlich sieht, indess die dritte eine Menge hurtiger Noten über das, in Mittelstimmen gelegte Thema, einherrennen lässt, — die vierte dasselbe aus der bisherigen Tonart *B* ins *Des* versenkt, aus welchem Tartarus ihm jedoch im folgenden *Finale* $\frac{6}{8}$ eine baldige fröhliche Urständ durch *d*-moll (!)



as heimische *B* zurück zu Theil wird, worin es in Freuen zur brillanten Vollendung gedeiht. —

Ohne weitere Metapher: auch diese Composition wird ahlreiche Freunde finden, — wenn auch Ref. selbst nicht zu ihren Anbetern gehört. Dr. *Aab.*

Grosse Fest-Ouvertüre und Siegesmarsc grosses Orchester; komponirt für das Niec nische Musikfest in Köln 1832, von *Ferc Ries.*

Mainz, Paris und Antwerpen bey B. Schott's Söhnen.

Angezeigt von Prof. *J. Fröhlich.*

Bereits vor einigen Jahren erhielt der Ref. den über dieses gediegene Werk sich auszusprechen. hinderte ihn damals eine zu grosse Menge ande rufarbeiten. Da aber diese Composition zu der ren Erzeugnissen der neueren Zeit gehört, ja, rich gefasst, sogar manchem Kunstjünger zur Belehrt nen kann; so steht Ref. nicht an, auch jetzt no Ansicht über dieses schöne Gebilde des mit I hochgeschätzten Verfassers darzulegen. —

In jedem würdigen Werke der Kunst verm Ewiges mit dem Zeitlichen. Jenes ist das im Ge Menschheit sich verklärende Göttliche, und der K ist dies nur, insofern er dieses in sich aufgenomm und ist es nur in so weit, als er, dadurch erfüll selbe in seinem Producte vermag erschauen zu Kunstgebilde sind daher nichts anders, als objecti drücke des menschlich-göttlichen Geistes, Symb Absoluten.

Dieser allgemeine Geist wird durch die zufälli difikationen des Zeitalters, in dem er sich äusser geist. Und wie auch der Künstler über seine Z erschwinge, auch er ist ein Kind der Zeit, und durch gesetzte beengende Schranke, die Spur die flusses, wird sich auch an seinem Producte zeige oder weniger, je nachdem seine Kraft, sich von schränkung loszubinden, grösser oder geringer i

Dadurch ergeben sich schon zwey Standpunk welchen das vorliegende Werk zu betrachten ist.

stellt sich der dritte, jener der besonderen Bestimmung, ey, wie diese in der Eingangs-Anzeige klar vorliegt.

Beginnen wir bey der Beurtheilung von dieser, fortschreitend zur Untersuchung, wie der Tonsetzer den Zeitgeist aufgriff, und beyde Rücksichten durch würdige Beziehung auf das, was er als Künstler zu leisten hatte, somit in einer tieferen Auffassung verband. —

Ein Fest, ein grossartiges, der hehren Tonkunst und ihren grossen Geistern geweiht, sollte gefeiert werden. Ihm zur Einleitung war diese Ouvertüre bestimmt, sehr sinnig mit einem Siegesmarsch schliessend, wie ja auch die olympische und jede andere Kampf-Feier mit Austheilung der Siegeskränze sich endigte. Dadurch lag dem Herrn Verfasser die doppelte Aufgabe vor: die Gemüther der Anwesenden — wovon Viele aus den entferntesten verschiedenen Gegenden sich eingefunden hatten — in einer Hauptstimmung zu vereinen, und diese bis zu jener Höhe zu steigern, welche zur würdigen Auffassung der gewählten vorzutragenden Kunstwerke befähigte.

Sinnig beginnt daher der Eingang — *Larghetto con moto* $\frac{3}{8}$ — mit einem kräftigen Anschlage des ersten Tones durch alle Instrumente — starke Anregung — worauf blos die Fagotte und zwey Hörner *piano* fortmoduliren — das Gehör und den Geist spannend —, was von den Saiteninstrumenten ebenfalls *piano* fortgeführt wird bis zum Halt, der, auf der Pause stehend, wieder spannt. Von *G* wendet sich plötzlich die Modulation ins *As*, worin dieselbe Stelle vorkömmt, mit welcher das Stück begonnen hatte. Die Ausweichung führt ins *f*-moll, von da in die Quinte *b*; Nachahmungen treten ein; auf den Satz in den Saiteninstrumenten folgt jener in zarten Blasinstrumenten; worauf alle Instrumente im *unisonus fortissimo* einfallen, das Gemüth mächtig ergreifend und erschwingend. Die Hörer sind durch das Vorhergegangene gesam-

melt, nun gilt es ihrer manchfaltigen geistigen Bethätigung und Erhebung. Daher die effectvolle Stelle mit den vier Hörnern; die Wiederholung des Schlussgedankens zuerst von den Saiteninstrumenten, dann vom ganzen Chor; die darauf folgende weiche Stelle; die Steigerung; die plötzliche Ausweichung ins *E*-dur, mit aller Kraft heraustretend, kurz alle folgenden, meisterhaft berechneten Stellen; bis sich das Ganze, in steter Steigerung sowohl in der Kraft als in dem drängenden Tempo, bis zum *Allegro con brio* $\frac{4}{4}$ erhebt, wo sich der Hauptcharakter des *Allegro* in dem kräftigen, beynahe von allen Instrumenten ausgeführten, *unisonus* festsetzt, und die mächtigste Wirkung erzeugt, sowohl durch das grossartige, schwungvolle Leben, welches in dem Gedanken liegt, als durch die bedeutenden Tonmassen, welche hier verbunden wirken. Diesen Character hält der Tonsetzer fest und entwickelt ihn nach allen Richtungen, hier in der Steigerung, dort im Senken, bald im Kräftigen, bald im Weichen, Munteren, Herzlichen sich bewegend, überall wahr, bey guter Ausführung zum Herzen dringend, nach allen Seiten, im Geistigen so wie im Gemüthlichen, erbauend, Erwartung spannend und befriedigend, bis zum Eintreten des Siegesmarsches im *Poco meno allegro*, $\frac{4}{4}$.

Hier gewinnt nun das Ganze den Grundton männlichen Jubels, würdig heiterer Stimmung, welcher, auf die mannichfaltigste Weise entfaltet, die Hörer mit jener Grundstimmung erfüllt, welche zur würdigen Vorbereitung der Feier führt und zum Auffassen der vorzutragenden Kunstwerke befähiget: — mit dem Gefühle kräftig erschwungenen Lebens, hehren Wonnegenusses, wie diesen die gütigen Musen aus ihres Heiligthumes unversiegbarer Quelle dem geweihten menschlichen Geiste und Gemüthe verleihen.

Und so hatte der Tondichter der **Bestimmung** dieser **Ouverture** entsprochen und sie als würdiges Eröff-

zugestück jeder ähnlichen musikalischen Feier hergestellt. —

Aber auch die Foderung der Zeit beachtete er. Diese ist eine doppelte: jene, welche aus der Entwickelung der Kunst in der Zeit hervorgeht, die historische, und die, welche den Einfluss des eben herrschenden allgemeinen Zeitgeistes in sich aufnimmt.

Was die historische Seite betrifft, so ist es bekannt, wie schon der Vater der neueren Instrumentalmusik, Joseph Haydn, den Kreis der Darstellungsmittel in jeder Beziehung erweiterte, um immer mehre und grössere Wirkungen zu erzielen. Noch mehr that dies der Heros der neueren Periode, Mozart. Seine Zauberflöte, besonders sein Don Juan, welchen Reichthum der wahrsten, grössten, unübertreffbaren Effecte enthalten sie! ohne seiner übrigen vielen ausserordentlichen Werke zu erwähnen. Das Höchste aber leistete der Riese Beethoven. Sowohl im Bereiche der zartesten Gebilde, als in jenem der mächtigsten Wirkungen und der genialsten Benutzung aller Tonmittel dazu, steht er einzig in seiner Art da. Viele treffliche Geister, jene grossen Führer verstehend, wandelten auf dem vorgezeichneten Wege, mehr oder weniger die eigne Richtung damit verbindend. Leider! fanden sich aber noch Mehre vor, welche, blos, die Aussenseite auffassend, nach dem Glanz, dem Brillanten, oder nach neuen Effecten strebten. Leichter und bequemer lässt sich diese ergreifen, als in die Tiefe wahrer Kunstschöpfung steigen; und so kam durch sie die falsche Richtung in der Kunst, die wohl nicht in Abrede zu stellen seyn möchte.

Unglücklicher Weise stimmte damit auch der allgemeine Zeitgeist überein. Politische Unruhen, Vernachlässigung der gemüthlichen Bildung in Erziehung und Unterricht, das Zurückziehen von dem Heiligen, Höheren, woher al-

lein das Leben, sowie Wissenschaft und Kunst, fruchtende Quelle gewinnen, Hervortreten des Si nie zu sättigender Durst nach immer neuen G kurz das Vortreten des Materiellen vor dem Spir Alles dies zog die Menschheit immer mehr nach die Befriedigung nicht mehr im schönen Inner dern in dem suchend, was den Sinnen gefällt, v und anregt.

Diess die allgemeine Stimmung des Pul Der Tonsetzer, will er diesem gefallen, muss si herablassen; er muss sein Augenmerk auf das was wirkt!

Der Herr Verfasser scheint diess gefühlt zu Daher die Effecte mit Massen; die sehr starke sung mit durchdringenden Instrumenten — neb Saiteninstrumentchor, nebst Flöten, Oboen, Cla Fagotten, noch vier Hörnern, vier Trompeten, drey Posaunen, Basshorn, grosser Trommel u. die frappanten Modulationen, z. B. im *Stringe* letzten Stückes der rasche Uebergang ins *C*-du übergehend sogar ins *e*-moll schreitend und plötzlic die Quinte *B* nach der Haupttonart *Es* zurück Dabei sind auch die Instrumente zu neuen Wirkun eine eigenthümliche Weise benutzt. Die grosse T z. B., sonst gewöhnlich zur Verstärkung kräftiger dienend, spart der Herr Verfasser absichtlich a wendet sie an, um die Aufmerksamkeit auf das Quinte erscheinende, hier contrapunktirte Thema e tern Siegesmarsches zu leiten. Dasselbe findet St der liebliche Gedanke des Trio im Siegesmarsch tend vorgeführt wird. Und erst im letzten Stüc die grosse Trommel nach gewöhnlicher Behandlun ein. Auf gleiche Art sind beinahe alle, besond Blasinstrumente, zu den interessantesten Effek braucht. —

Doch diess Alles geschah nicht der äusseren Wirkung wegen; — es ward kunstwürdig gestaltet und angewendet. Was der jetzt herrschende Zeitgeist verlangt, was der historischen Entwickelung der Musik gemäs ist, es verbindet sich mit der strengen Foderung der Kunst: — es dient, um den Grundcharacter des Ganzen, sowie die Hauptidee mit Wahrheit, Schönheit, und im reichsten Leben zu entwickeln. Durch diese vortretende, Alles vergeistigende und beseelende Rücksicht hat sich der Herr Verfasser als würdigen Künstler bewährt, und seinem Werke den Stempel der Trefflichkeit aufgedrückt. Denn selbst bey der strengen Durchführung lebt Alles in dem beseeligenden Wonnegefühle, welches das geweihte menschliche Gemüth empfindet, wo die unsterblichen Musen ihre Gaben spenden, dieses Gefühl, das bald in kräftigen Erschwung ausleitet, ja bis zur grössten Energie sich erhebt, bald in weiche Gefühle übergeht, und dann wieder in jene Heiterkeit, welche die tiefen Alten den meisten Musen und ihrem begeisterten Chorführer als characteristisches Kennzeichen beilegten.

Und wie sinnig ist der feierlich würdige Character des Siegesmarsches schon in dem *Allegro con brio* eingeführt! Wie natürlich verschmelzt sich jenes Wonnegefühl mit dem feierlich ernsten Character dieses! Wie trefflich steigert sich diese Gemüthsstimmung bis an's Ende zum grössten Jubel, zum vollsten Entströmen, das schöne Seelengemälde nicht nur meisterhaft vollendend, sondern auch die Hörer mit der ganzen Gewalt der Tonkunst erfüllend und sie zum Genusse der übrigen vorzutragenden Tonstücke würdig vorbereitend! —

Was hier auf der Seite des Gemüthlichen gelang, das zeigt sich auch auf der Seite des Geistigen. Ein Grundgedanke herrscht durch das ganze Tonstück. Sinnig wird er vorbereitet, genial eingeführt, geistvoll löset er sich bald in kleinere Glieder auf, bald verbindet er sich mit

interessanten Ideen. Wie geschickt ist er dort verdeckt, nur dem Auge des Kenners entdeckbar, wo sein zu oftes Vortreten die Gefahr des Gesuchten, der Künstlichkeit würde herbeigeführt haben! Wie kunstgemäss erscheint er zugleich als Träger der manchfaltigsten Gemüthsregung im Ganzen des Hauptgemüthzustandes! — Daher die grosse und sichere Wirkung, welche das Werk erzeugen muss, wenn es richtig ergriffen und mit Geist und Leben ausgeführt wird. Davon hat sich der Referent selbst überzeugt, wo er es mit starkem Orchester einstudirte, und bey der Aufführung den Effect auf die Hörer beobachtete. Er kann es daher als feierliche Einleitung zu jeder passenden Kunstdarstellung, vorzüglich zu grossen Festen, jedem Musikdirektor empfehlen. (Das in der ersten Trompete vielleicht manchem Chor schwere e läst sich ja leicht abändern.)

Da wird man sich überzeugen, welches schöne Werk die Kunst dem Hrn. Verf. verdankt; wie er eben so der Bestimmung dieser Ouvertüre entsprach, als der Forderung der Zeit und Kunst. Zugleich können hier Kunstjünger lernen, wie man seiner Zeit genüget, und dem doch über dieser steht.

Nur auf diesem Wege möchte es möglich seyn, die Kunst zu bewahren vor dem Verderben, welchem sie mit starken Schritten zueilet, wenn dem, von Tag zu Tage mehr überhand nehmenden, Unwesen des leeren Effecthaschens, des Strebens nach Aussen, nicht Einhalt geschieht! Man klage nicht über das Publikum. Es ist der Zögling; — die Künstler sind die Erzieher.

An diese gehen des edlen, tiefblickenden Schiller treffliche, vorzüglich jetzt von den musikalischen Künstlern zu beherzigende Worte;

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben.
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! — Mit euch wird sie sich heben! —
Der frei'sten Mutter freie Söhne
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne, —
Um and're Kronen buhlet nicht.
Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf:
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.“

Aus dem Ganzen der Menschheit tauchten wir auf als einzelne Glieder. Ihr Bestes zu fördern, das ist jedes edlen Menschen, vorzüglich des Künstlers, Beruf. Nur in dem Mass, als wir diesem, frey von allem Selbstischen, entsprechen, wirken wir harmonisch mit dem Ganzen, durch dieses für dasselbe. So verschwindet unsere Einzelnheit; wir verschmelzen wieder als nothwendige Glieder mit der Menschheit. So erringen wir unseres Daseyns schönes Ziel, unseres Strebens und Mühens höchsten Lohn. —

Und so entzücke dieses treffliche Werk die Hörer in unseren Kunstsälen; es geniesse die wohlverdiente Achtung und Liebe der Kunstkenner; und belehre die Kunstjünger über das, was sie zu erstreben haben! —

Aber auch für den Genuss im häuslichen Kreise hat die rastlos-thätige, keine Opfer scheuende, Verlagshandlung gesorgt. Das Werk ist auch im Clavierauszuge zu vier Händen, sehr brav arrangirt von H. *Franz Weber*, erschienen, so wie als Quintett für Flöte, zwey Violinen, Viola und Violoncell, trefflich gesetzt von Hrn. *Jos. Küffner*, der es auch für vollbesetzte türkische Musik meisterhaft bearbeitete. Jede Ausgabe ist mit der Schönheit ausgestattet, durch welche sich die *Schottische* Officin auszeichnet.

Fröhlich.

La Prison d'Edimbourg, Opéra comique en 3 actes; paroles de *M. M. Scribe et Planard*, Musique de *Ml. Carafa*. — Der Kerker von Edimburg, romantische Oper, für die teutsche Bühne bearbeitet von *J. D. Anton*. Vollständiger Clavierauszug von *Jos. Rummel*.

Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 14 fl. 24 kr.

Die einzelnen Nummern daraus besonders.

Ebendaselbst, zu verhältnissmäsigen Preisen.

Das teutsche Textbuch besonders. 8°.

Ebendaselbst.

Lestocq, Opéra comique en 4 actes; Paroles de *E. Scribe*, musique de *D. F. E. Auber*. — Lestocq oder Intrigue und Liebe; Oper; nach dem Französischen des *Scribe*, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn *von Lichtenstein*. Vollständiger Clavierauszug von *Jos. Rummel*.

Mainz und Antwerpen, bei Schott's Söhnen. Pr. 16 fl. 12 kr.

Die einzelnen Nummern daraus.

Ebendaselbst, Preise verhältnissmäsig.

Das teutsche Textbuch besonders. 8°.

Ebendaselbst.

Lestocq, Ouverture, arrangée pour le Pianoforte à quattre mains; par *Chr. Rummel*.

Ebendaselbst, 1 fl. 12 kr.

„Aber um tausend Himmelswillen! das geht ja nur so „Schlag auf Schlag! — Es ist ordentlich unerhört, wie „die B. Schottische Verlagshandlung eine Oper um die „andere aus Frankreich auf ihren teutschen Verlagsboden „verpflanzt! Kaum haben wir in diesen Blättern“ u. s. w.

Mit diesen Worten hatten wir erst auf Seite 47 des gegenwärtigen Cäciliabandes die Erscheinung des Herold'schen *Pré aux clercs* und des Colosses „*Gustave ou le*

bal masqué" angezeigt; — und schon heute können wir wieder mit den nämlichen Worten fortfahren:

Kaum haben wir in diesen Blättern die Anzeige von *Auber's* Gustave gelesen, so überrascht dieselbe Verlaghandlung uns auch schon wieder mit den in den vorstehenden Ueberschriften genannten zwei weiteren Opern. (Der Clavierauszug der Erstern nebst Text ist 63, Letzterer 68 Bogen stark.)

Glück zu! der unternehmenden, und augenscheinlich immer ihre gute Rechnung findenden, Kunsthandlung. — Glück zu! den Freunden der französisch-italiänischen Genrebilder; auch sie werden bei den hier vorliegenden neuen Producten ihre Rechnung finden, nicht allein Genuss im Opernhause, sondern namentlich auch viele vorzüglich zur Benutzung in Concerten und Salons sich eignende Duette, Terzette und dergl.

Unter diesen letzteren verdient insbesondere das Quartett aus Lestocq Nr. 8 erwähnt zu werden, in welchem der Componist die eigenthümliche Idee einer Nachahmung der bekannten russischen Hörnermusik realisirt hat, indem er den Text und die Melodie einzeln, sylben- und achtelweis, unter die vier Singstimmen vertheilt, so dass immer eine um die andere nur eine Sylbe auszusprechen, nur eine Achtelnote zu singen hat; z. B.

Elisabeth: -ver -mats nai- pas.
Catherine: l'by- fri- -sir tes
Eudoxie: Mal- et le -tra
Lestocq: -gré ses plai- sens

zu teutsch:

Elisabeth: Käl- Eis Lie- heiss.
Catherine: und und -e -mer
Eudoxie: Bei -te glüht -be
Lestocq: Frost Schnee treu- im-

eine Spielerei welche, selbst im geselligen Unterhaltungs-Zirkel, den Ausführenden manches Vergnügen gewähren wird.

Die teutschen Bearbeitungen und Unterlegungen, sind nicht übler und nicht vorzüglicher als wir sie aus den Federn der genannten Herrn zu erhalten gewohnt sind. *)

Die Clavierbegleitungen sind ohne wesentlichen Tadel — wenn gleich noch immer ohne Beachtung all desjenigen was, über Clavierauszüge überhaupt auf S. 23 des III. Bandes (Heft 9) der Caecilia als Bedingung eines zweckmässigen Clavierauszuges und als Mittel empfohlen worden ist, einer solchen Bearbeitung einen für jede Classe von Spielern und Lesern ausserordentlich erhöheten Werth zu verleihen, wodurch die geringe Bemühung sich unvergleichlich belohnen würde. — Betrübt ist es, dass der Künstlerstolz der Arrangeurs so gar gering ist, dass sie es vorziehen, als Lohnarbeiter maschinenmäsig zu arbeiten, als ihrer Arbeit durch Beifügung einer, nur geringe Aufmerksamkeit kostenden Sorgfalt, wirklichen Kunstwerth zu verleihen, durch welchen am Ende ja doch auch der Verleger selbst wieder mehr gewinnen und den (Ehren-) Sold, — wenns denn doch einmal nur darum zu thun ist — erhöhen könnte.

Die Ausgaben gleichen ihren Vorgängerinnen: überall ist der Musik sowohl der französische Originaltext als

*) Gefreut hat es uns, dass auf dem Titelblatte wenigstens des Clavierauszuges nicht die — (in unserer früheren Anzeige, vorstehend S. 49 gerügte) pauschbäckige Titelform, sondern die etwas bescheidnere Formel gewählt worden ist: „nach dem Französischen des *Scribe*, Musik von *Auber* für die deutsche Bühne bearbeitet," — (die Musik?) — „vom Freiherrn *von Lichtenstein*.

uch der teutsche untergelegt, und beide sind dem Clavier-
uszuge noch eigens vorangedruckt, — sowie das teut-
che Opernbuch noch einmal besonders in Octavformat.

Nicht zu übersehen ist übrigens der Vortheil, welchen die auch besonders abgedruckten einzelnen Nummern beider Opern gewähren. Hätte ich mir einen der vorliegenden Clavierauszüge zu meinem Gebrauche zu kaufen, ich würde keinen Augenblick anstehn, auch noch die besonders abgedruckten einzelnen Nummern dazu zu nehmen, namentlich jedes Duett noch zweimal, — Terzette dreimal, — Quartette viermal, — und mir dadurch, um geringen Preis, die unschätzbare Annehmlichkeit zu verschaffen, bei der Aufführung am Claviere einem jeden Sänger seine Stimme in die Hand geben zu können, — wodurch ja die Ausführung so unendlich erleichtert und gesichert wird, — ja noch weit mehr als selbst durch ausgeschriebene Stimmen, welche, — abgesehen davon dass sie meist noch theurer kosten, noch lange nicht gleiche Bequemlichkeit und Sicherheit gewähren. —

Ja auch für das Theater mögte der (theilweise) Gebrauch solcher gestochenen Nummern, der Wohlfeilheit, Bequemlichkeit und Sicherheit halber, vollkommen empfehlenswerth sein; und wirklich habe ich eine Opernbühne gekannt, bei welcher in die sonst geschriebenen Rollen der Sänger und Sängerinnen alle Arien, Duette, Terzette und Quartette, statt geschrieben, in gestochnen Clavierauszügen eingeheftet waren, — und Sänger und Sängerinnen konnten nicht genug rühmen, wie viel leichter, angenehmer und sicherer sich's auf solche Art einstudiren lasse. — Und auch die Theatercasse befand sich dabei ganz gut, denn der Ankauf der erforderlichen einzelnen Nummern des Clavierauszuges kam meist merklich wohlfeiler zu stehen als das Ausschreiben gekostet haben würde, weil die Verlagshandlung, bei'm Absatz in Quantitäten, sehr wohlfeile Preise machen konnte.

Sollte diese, für alle Theile vortheilhafte, Einrichtung nicht allgemeine Aufnahme und Benutzung verdienen? —

Von beiden Opern sind, dem Vernehmen nach, auch die Partituren selbst in demselben Verlage gestochen erschienen; was wir jedoch nicht verbürgen können, und auch von der Redaction der Caecilia nicht mit Zuverlässigkeit erfahren konnten, indem weder dieser noch uns die angeblich gestochenen Partituren zugesendet worden sind.

Dr. Zyx.

Le Pianiste au Salon, ou Collection de nouvelles compositions brillantes et agréables pour le Pianoforte, par *Charles Czerny*. Cah. 14. Oeuv. 311. Liv. 1.

Mayence et Anvers, chez le fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Desgl. Cah. 15. Oeuv. 311. Liv. 2.

Mayence et Anvers, chez le fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Die vorliegenden Hefte der, unter dem obigen Titel erscheinenden, Sammlung neuer *Czerny*'scher Claviercompositionen bald für zwei, bald zu vier Händen, bald mit, bald ohne sonstige Instrumentalbegleitung, enthalten jedes ein freundlich gefälliges Rondo, über Favoritmelodien aus Aubers *Pré aux Clercs*, berechnet für Clavierspieler von noch nicht ausserordentlicher Fingerfertigkeit, und doch, dem Titel entsprechend, brillant und anmuthig. Sie werden ihren Zweck, neben nützlicher Uebung zugleich auch angenehme Unterhaltung zu gewähren, nicht verfehlen.

Dr. *Lab.*

Grand Trio pour Violon, Alto et Violoncelle; par *M. Ganz*. Op. 8.

Mayence et Anvers, chez le fils de B. Schott. Pr. 2 fl. 24 kr.

Dies Terzett — (ein interessantes Duett zweier Liebenden, Violine und Violoncell, wobei die Viol

— wie auf dem Theater der Freund oder die Vertraute, — das anstandshalben Erfoderliche mitspricht, um es zum Terzette zu machen, — macht in seiner Art dem Violoncellisten eben so viel und schier noch mehr Ehre als dem Componisten. — Beides ist der rühmlichst bekannte Königl. Preuss. Cammermusiker *Moriz Ganz* in Berlin.

Für einen guten Violoncellisten und einen eben solchen Violinisten, denen ein zuverlässiger Bratschist zur Seite steht, gewährt dies Trio nicht allein sehr angenehme Uebung und Unterhaltung; sondern auch bei der Production, im Salon, wie im gebildeten Musikzirkel, werden die Producirenden mit dieser Production Glück machen, — vorzüglich allemal der Violoncellist, wenn Alles, was und wie Herr *Ganz* es fodert, ihm vollkommen glückt.

Dr. *Zyx.*

Sechs Lieder von *G. Keil*, comp. für eine Singstimme mit Pianof. von *Ch. Aug. Tennstedt.*

Halle b. Schulze und Rein. Pr. 12 Ggr.

Wahrscheinlich Op. 1. — Ei nun! Es ist Alles recht schön gemacht; die Gedichte sind recht gut, unendlich sentimental, manche darunter unerhört verliebt; — die Composition ist nicht alltäglich und gedankenlos wie diejenigen welche tagtäglich zu Markte gefahren zu werden pflegen; manche Nummern sind wirklich recht innig aufgefasst und schön wiedergegeben. Wir gratuliren!

Die Lieder sind meistens für eine Basstimme geschrieben; denn der empfindungsvolle Dichter, denen die Composition gewidmet ist, der Herr Domdechant *Keil*, singen natürlicherweise meistens Bass.

Dr. *Zyx.*

Reliquie.

Aus den Zeiten der *varenden Lüde.*

Oui je rabâche, c'est le privilége de mon âge, et je rabâcherai jusqu'à ce que mes compatriotes se soient corrigés de leur sottises. Il faut insister, inculquer, sans quoi tout s'oublie.
VOLTAIRE.

Man meldet aus Quimber im Reich der *Nubes Claus*, mit welcher Pracht allda ein Wettstreit der freyen Künste und Wissenschaften, als: Poesie, Musik, Tanz, Heilkunde, Pferderennen u. s. w. statt gefunden, und nennt folgende Sieger:

1.) Poesie und Musik.

Ein Dichter welcher, in 12 Gesängen, zuerst den positiven Mystisismus, und zwar im Pyrrhichien, mit untermischtem Tybrachys vortrug. Ihm zur Seite blies ein Flötenspieler, zum Eingange, das Lied: „Ohne Lieb' und ohne Wein", und zwischen den Stanzen die angenehmsten Variationen auf dies Thema; sodann führte der Dichter den Beweis, dass die Mystik glücklich mache an Leib und Seele. An Leib: weil sich unter ihren Bekennern mehr theoretische als praktische Tugend, mithin mancher hohe Mäcen befände, der ein irdisches Glück auf kurzem Wege zu befördern wisse; an Seele: weil das häufige Beten der Mystiker, gleich der Beichte, sie rein wasche von aller Sünde, so dass sie zu jeder Zeit bereit wären heim zu gehen zu Gott. Dieser Beweis war in Molossen verfertigt, und der Dichter selbst begleitete ihn mit der *Lyra rustica.*

2.) Tanz und Musik.

Ein polnischer Bär. Er tanzte die Carmagnole, und sang dazu. Nächstdem zeigte er sich am Stocke

seines Herrn, welcher ihm als Dame diente, Meister im Walzen, wobei er die besten frankfurter Favoritwalzer sang. Seine Stimme mahnte ein wenig an die *voeem fuscam* Sr. Majestät des Kaisers Nero, höchstseeligen Andenkens.

3.) Medicin und Musik.

Ein Wunderdoktor, der, nachdem er, seine Verwandtschaft mit den Posaunisten von Jericho beurkundend, die Glaubigen und Hoffenden zusammen geblasen hatte, sie, in langen Gassen zu einem Viereck ordnete, an dessen Enden vier Trompeter, eine Intrade bliesen, während welcher er sich anschickte seine Haren zu beginnen. Als er in die Gassen getreten war, schwiegen die Trompeter, und aus seinem Munde ertönte, in ächt psalmischer Weise, das bekannte: „*mundus vult decipi*" welchen Gesang man für eine Zauberformel hielt. Und singend bestrich er die Hülfsbedürftigen mit dem Daumen und Zeigefinger, während er den kleinen und Mittelfinger so geschickt in die Hand gelegt, dass der Goldfinger als Deckel über der hierdurch entstandenen Höhlung schwebte, welche Fingertrias eine Casse bildete, in die jeder der betheiligten *à vista* zahlen musste. Nur einmal stockte sein Gesang, als er zu einer stummen Frau trat, die nichts geben konnte, weil, wie sie durch Zeichen zu erkennen gab, ihr Mann die Kurkosten zu zahlen sich geweigert.

4.) Musik allein.

a.) Ein Waldhornist, welcher, mit der Kraft seines Athems nach Aussen, seinem Instrumente die Form einer Trompete zu geben wusste und, zog er den Athem an sich, es wider in seine Urform brachte. Variationen auf einem Instrumente zu machen, meinte er, sey keine Kunst; aber die Form des Instrumentes selbst variiren, wie er, das sey nicht allein Ohren- sondern auch zugleich Augenlust, und auf die sey es in dieser sublunarischen Welt doch ganz besonders abgesehen.

b.) Ein Geiger. Dieser Virtuos spielte auf einer einzigen Saite, was Andere kaum auf Vieren herausbringen. Was aber ganz besonders gefiel, war, dass er beim Anfange jedes Stückes, ja selbst nach jeder Pause, so geschickt mit dem Violinbogen salutirte, dass die Umstehenden nicht umhin konnten, sich jedesmal, die Herrn mit Hutabziehen, die Damen mit Reverenzen zu bedanken. Man glaubte nehmlich, dies Salutiren gelte dem Publiko, das war's aber nicht; es galt dem Schutzpatron des Musikus, dem heiligen Pluto, welchem er gelobet, für jedes Lächeln ein „*Salve*" zu verehren.

c.) Ein Flötenspieler, der, weil die Wirkung der Musik auf die Seele etwas schon Bekanntes, den neuen Versuch machen wollte, ihren Einfluss auf den Körper darzulegen. Der Versuch gelang zum verwundern: er blies so kraftvoll, dass die Flöte zersprang und die Stücke den Zuhörern an die Köpfe flogen.

5.) Pferderennen mit Trommeln.

Pferde traten, nach dem Kommando des Künstlers, mit dem rechten, oder linken Fusse vor. Sie liefen den Trab in Daktylen, und den Gallop in Spondäen. Zuletzt frassen sie sich sämmtlich auf; was wohl schon zu Macbeths Zeiten, aber nicht in solcher Vollkommenheit geschehen, da hier noch nicht der kleinste Nagel am letzten Hufeisen mehr zu sehen war. Das Ganze unterm Getöne von 500 Trommeln.

Der Beyfall war ungetheilt, und der Zulauf so stark, dass zuletzt kein Platz mehr unter Gottes freiem Himmel zu finden war.

* * *

Wie es denn nun den Werken alterthümlicher Tonkunst ergeht: sie modern unbenutzt.

Zwar ist nicht zu leugnen, dass manche derselben nur allein noch geschichtlichen Werth haben, und man sie

n Meiboms Anhängern zählen müsste, um sie wieder ins eben zu rufen. Auch haben wir, aller Wahrscheinlichkeit nach, die Kabala damals umsonst beschuldigt, sie abe aus dem Worte IVDICIVM den Untergang der Welt, nd zwar desshalb auf das Jahr 1613 festgesetzt, weil iese Zahl in dem Worte liege; während sie das jüngste ericht der Musik gemeint haben mag, dem der Held 'alästrina bereits seit einem Jahrhundert vorgearbeitet, ls er der damaligen Punktirkunst den Todestreich veretzte, an welchem sie nun langsam verbluten musste.

Das aber ist unsere Sünde, dass wir, — seit der Posaune Klang die grossen Geister nun erweckt, die sich um Himmel schwangen, die Lyra des Sternenkreises zu erühren, dass sie hernieder töne auf die duldende Welt nd sie erquicke durch Reinheit und Schönheit in Melodie und Harmonie, — dass wir, sag' ich, nicht sorglich ewesen im Aufsammeln der heiligen Gaben, und die preu nicht gesondert vom Waizen. Zur Genüge bekannt ar uns damals schon das: „Viele sind berufen, aber enig auserwählt", und hätten wir nur allein des Bessern ufbewahrt, und zu verbreiten gesucht, es würde keine etheilte Meynung entstanden, das Volk nicht getäuscht orden seyn, und das Seelenvolle sich nicht an die Seite es Seelenlosen stellen dürfen.

Indessen haben nun, durch Egoismus und Sophisterey nterstützt, Künsteley von der einen, und Sinnenkitzel on der andern Seite, einen verderblichen Geschmack ngeführt. Unter dem tobenden Feldgeschrey: „*Vogamo ridere!*" verhallten längst schon die mahnende Worte: Ernst ist das Leben!" — und der Rath der Alten at, mit den Worten: „Verzeihet dass wir noch eben!", in sein Sansouci zurück, für die Blinden und auben zu beten.

Die Reliquie welche ich hier aufstelle hat keinen andern Zweck, als die Aufmerksamkeit derer zu erregen,

welche die Macht haben, ein Gesindel aus der Schanze zu schlagen, das sowohl Kunst als Künstler zu den unnöthigen Dingen herabsetzt. Der Cynet wies Künste und Wissenschaften von sich, und sittenloser und grausamer war kein Volk der Erde, denn das Seinige. Robespierre sagte: „*La république n'à besoin ni d'arts, ni de sciences,*“ und mit blutigem Griffel hat die Geschichte des Tyrannen Regierung niedergeschrieben.

Ich habe die vorzutragende Reliquie in demselben Buche gefunden, aus welchem *Lichtenberg* die Entstehung der Städte und Dörfer genommen. „Die Menschen,“ so heisst es dort, „wurden schlecht; da umgab man sie „mit Wall und Mauer, und es entstanden die Städte; sie „besserten sich zum Theil, die Gebesserten wurden aus „dem Zwinger entlassen, und es entstanden die Dörfer.“ Wie, wenn auch wir in der Einfachheit wieder zu finden trachteten, was Unachtsamkeit und Thorheit uns geraubt!?

Ob eine Heilige, ob unsere *Cäcilia* meine Reliquie bekannt machen sollte? — Warum nicht? — Bezwecken doch die Heiligen stets nur das Gute, wie schon jene bewies, die dem preussischen Soldaten den diamantenen Schuh hinwarf. — Und findet nicht der ehrbare Wandsbecker selbst darin eine heilige Pflicht, dass im Fall ein umgestürzter Postwagen einen Passagier beschädigt habe, der Postillon diesem so lange auf dem Posthorn vorblase, bis der Chirurg herbeigeschafft worden? —

Die komische Oper in Paris.

e portefaix (der Lastträger), Oper in 3 Akten. Ged. von *Scribe*, Musik von *Gomis*.

Paris im Juny 1835.

ie Direction der *Opéra comique*, welche im Anfange thätig gewesen, und dieses französische Nationalinstitut ader in Glanz zu bringen versprach, geht dermalen den ebsgang und entwickelt oft unverzeihliche Nachlässig- ſt in Bezug auf die Ausführung.

So mussten wir neulich das verdienstliche Werk des mischen Componisten *Gomis* in einer grösstentheils ch weniger als mittelmässigen Ausführung anhören.

Nicht genug, dass der rechte Künstler, der es verschmäht, nen Ruf durch Tanzmelodieen zu begründen, erst nach ızähligen Mühen und Qualen dazu kommen kann, von r Direction einen Text zu erlangen, — muss er am Ende, enn er alle Grade der Kabale durchlaufen, wenn er, eist und Körper opfernd, die Proben geleitet hat, — sein 'erk durch schlechte Ausführung verstümmeln sehen.) erging es diesmal Herrn *Gomis*, der die doppelte Qual ·litt, ein schlechtes *Sujet* componiren, und seiner Musik ittelmässigen Sängern und Sängerinnen (wir nehmen errn *Chollet* und Mdme. *Prevost* aus) anvertrauen zu üssen.

Das Buch ist von Herrn *Scribe*, und lag, nachdem es *Dieldieu*, *Herold*, *Meyerbeer* verschmäht hatten, lange eit im Pulte des Autor's. Die Verehrer des gediegenen

Talentes *Gomis* bewirkten, dass der Director der Oper, der seit einiger Zeit blos jene kleinen Concertmeister begünstigt, die ihm hübsche Contretanz-Melodieen liefern, und die, arm an Geist, um so reicher an Intriguen sind, sich entschloss, Herrn *Gomis* einen Text zu geben; und da suchte man denn diesen vergrabenen Text von *Scribe* vor.

Hier in Kurzem sein Inhalt. Iter Akt. Das Haus des Lastträgers Peblo, der neben seinem Weibe Teresina sitzt und ihr seine Liebe zu einer vornehmen Dame gesteht, welche er im Vorübergehen in der Kirche gesehen hat. Teresina fragt ihren freimüthigen Gemahl, was er wohl thun würde, wenn sie ihm eine gleiche Neigung gestände. Ich würde dich tödten, antwortet er; und die Sache bleibt dabei. Diese Scene ist unentwickelt. — Es erscheint die Schwester des Gouverneurs und später dessen Gemahlin; sie wollen sich von Teresina, die für eine Prophetin gilt, weissagen lassen. Beide Weiber lieben nämlich Don Rafael; dieser jedoch liebt nur die Gemahlin des Gouverneurs. Die Frauen unterhandeln allerlei, bis der Gemahl ankömmt, welcher zuerst vor Eifersucht kocht, sich aber allmählig beruhigt und der beste Mensch von der Welt wird. Der Akt schliesst mit einer Herausforderung Don Rafaels an den Gouverneur. —

IIter Akt. Das Haus des Gouverneurs. Die beiden Frauen, umgeben von einer Menge anderer Frauen, endigen einen Abendgesang. In der folgenden Scene vertraut die unverheirathete Schwester der verheiratheten ihre Liebesqualen, bis Don Rafael durch's Fenster ins Zimmer kommt. Kaum ist er angelangt, als der Gemahl klopft. Don Rafael, dem dies unerwartet kömmt, weis vor Angst nicht, wohin er sich verbergen soll und kriecht in einen Koffer. Der Gouverneur tritt ein; die Gemahlin weis ihn aber bald zu entfernen, — und sobald sie allein ist, öffnet sie den Koffer, den Geliebten zu befreien. Doch dieser ist todt, erstickt. Das arme geängstete Weib weis nicht,

was sie mit dem Leichnam beginnen soll, als sie plötzlich den Lastträger Peblo unter ihrem Fenster singen hört. Sie ruft ihn, er kommt und vernimmt den Auftrag der schönen Frau, den er nur unter der Bedingung erfüllen will, als die Dame ihm Alles bewillige, was er verlangt, — denn wohlverstanden, es ist ja die Dame seines Herzens. Der Vorhang fällt.

IIIter Akt. Peblo wird bei einem Gelage von den Maulesseltreibern geneckt, keine Geliebte zu haben. In seinem Rausche sagt er ihnen, dass er der Geliebte einer vornehmen Dame sei, und um es ihnen zu beweisen, will er die Frau des Gouverneurs holen. Allgemeines Staunen. Die Gruppe zieht sich zurück. Peblo, allein mit der Signora, wagt nicht, ihr seine Liebe zu erklären, giebt ihr ein Billet und zieht sich zurück, um die Antwort zu erwarten. Im Augenblick, wo Signora durch die Verwegenheit der Erklärung Peblo's indignirt, der beleidigenden Leidenschaft des Lastträgers entgehen will, tritt ihr Gemahl in Begleitung von Gerichtsdienern ein. Man sucht Peblo, der beschuldigt wird, Don Rafael ermordet zu haben. — Peblo, eine Antwort von der Dame erwartend, tritt ein und ist nicht wenig erstaunt, sich arretirt zu sehen. Aber weit entfernt zu läugnen, gesteht er Alles und schwört im Geheimen seiner Dame, die Wahrheit nur dann zu gestehen, wenn sie ihm sein Verlangen abschlägt. Glücklicherweise wurden Alle durch das Wiedererwachen Don Rafaels, durch die Heirath desselben mit der unverheiratheten Schwester der Frau des Gouverneurs, und die Intervention Teresina's, welche Peblo zu überreden sucht, dass Alles nur Traum war, aus der Verlegenheit gezogen; — und das Publicum muss sich mit dieser Entwickelung begnügen.

Es wird Sie nach dieser Auseinandersetzung des *Sujets* nicht wundern, dass das Publikum dasselbe ausgepfiffen hat; aber es ist erfreulich, dass, trotz der vielfach ungünstigen Umstände, die schöne, aber nur zu oft ver-

stümmelte Musik des Herrn *Gomis* anerkannt wurde, und diese Anerkennung sich besonders am Schlusse bewährte, als Herr *Chollet* die Autoren nannte. Beim Namen *Scribe* pfiff man tüchtig, und als der Componist genannt wurde, erhob sich allgemeiner Applaus. —

Ich habe die Partitur vor mir, und will Ihnen nun von der Musik sprechen. Die Grundzüge der Musik des Herrn *Gomis* sind: Frische der Melodien, die sehr häufig das Gepräge der Originalität tragen, Klarheit in der Instrumentirung, die, wenn gleich den Forderungen der Zeit angemessen, doch nie lärmend ist, Lebendigkeit und Neuheit in rhythmischen Effecten, so wie durchweg richtige Auffassung der dramatischen Situationen. In Bezug auf Harmonie hätten wir an manchen Stellen mehr Wechsel, mehr Combinationen erwartet. Der Componist hat seine Studien in Valence unter Leitung des *Maestro Pons* gemacht, und in den Klöstern die interessantesten Partituren studiert. Haydn wurde sein Liebling, und ist es noch, und wir finden nicht selten diese besondere Vorliebe in einzelnen Zügen seiner Musik markirt. — Die ausgezeichnetsten Nummern seiner letzten Oper sind:

1.) Die Arie des Lastträgers „*De fardeaux, de ballots*". Diese Couplets, welche mit einer ganz besonders einschmeichelnden Cantilene verbunden sind, haben einen so frapanten rhythmischen Effect, dass man sie leicht für Volksmusik nehmen würde. Wir wissen aber, dass sie Herr *Gomis* seiner glücklichen Erfindung verdankt.

2.) Die Romanze „*Qu'elle tarde à Paraître*" (*Es*-dur), welche aber von Demoiselle *Camoin* so schlecht gesungen wurde, dass ihr ganzer Effekt verloren ging. Dieselbe Romanze wird später von dem Tenoristen in *E*-dur wiederholt; und hier erregte sie Interesse, da sie besser vorgetragen wurde.

3.) Ein Trio ohne Begleitung, „*O divina madonna*“, in welchem der Komponist eine genaue Stimmenkenntniss entfaltet.

Der zweite Akt beginnt mit einem ausgezeichnet schönen Weiber-Chor „*Brise* *) *du soir.*“ Hier drückt die Musik den tief gefühlten Dank der Bewohner Spanien's beim Sonnenuntergange aus, da die schwüle, drückende Hitze, die heissen Winde nachlassen, und sie freier athmen können. Die Instrumentirung dieser Nummer ist eine der sorgfältigsten und auch für das Auge interessantesten. Leider entsprach die Ausführung den Intentionen des Komponisten hier gar nicht. Ohne sich in musikalische Malerei einzulassen, hat Herr *Gomis* auf höchst geschickte und eigenthümliche Weise den Ausdruck der Schwüle, so wie die raschen Windzüge in den heissen Klima's, und allmählich den der eintretenden frischen Abendkühle, gefunden, und es ist diess eine Nummer, welche von bedeutendem Talente und von vieler Kenntniss der Instrumente zeigt.

Eine zweite Romanze „*Je me rapelle avec plaisir*“ ist reizend. Die Worte „*O ma seur protège moi*“ sind tief ergreifend und verfehlten ihre Wirkung nicht, da Demoiselle *Camoin* sie sorgfältiger vortrug.

Der erste Chor des dritten Aktes, (die Orgie,) in *E*-dur „*Buvons à tasse pleine et chantons tour à tour*“ in welcher der berauschte Gasparillo (der Lastträger) seinen Freunden erzählt, dass eine Prinzessin seine Geliebte sei, ist ungemein kräftig und schön. Gasparillo unterbricht den Chor mit den Couplets „*Une princesse de Granade*“, welche einfach, aber wieder so charakteristisch im Rhythmus sind, dass sie überall lauten Beifall finden werden.

Nächst diesem Chore müssen wir noch eines Quartettes mit Chor erwähnen. Es ist die Scene, in der man

*) Abendlüftchen am Seeufer.

Gasparillo arretirt und examinirt. Er ist betrunken, und antwortet immer mit den Couplets „*Une princesse de Grenade*“ die in $\frac{12}{8}$-Takt sind, während der Chor sein Erstaunen über die dem Gasparillo angeschuldigte Mordthat $\frac{4}{4}$ ausdrückt. Wir möchten dieses Stück das Kapitalstück der Oper nennen.

Ganz im Gegensatze zu dem Gesagten steht die Ouverture und ein Theil der Introduction. Die Ouverture hat keine Einheit und ihre Hauptthemen sind so wenig durchgeführt, dass wir um so erstaunter sind, als Herr *Comis* bei andern Stücken so viel Talent in der Art der Durchführung beweist. Diese Ouverture missfällt uns geradezu; und der erste Theil der Introduction (ein Walzer im spanischen Charakter) hat uns auch nicht besonders angesprochen; — doch brauchts Walzer, um die komische Oper in Paris zu befriedigen, wo ganz besonders Tanzmelodieen und Quadrillen hausen; und wir glauben fest, Herr *Comis* habe versucht, auch diesen Theil des Publicums zu befriedigen. Er ist aber aus seiner Sphäre getreten, und dies ohne Erfolg, — worüber er sich am Ende nur freuen kann.

Möge diese kurze Notiz beitragen, die deutschen Bühnendirektoren auf dieses Werk aufmerksam zu machen, das, unsrer Ueberzeugung nach, in Deutschland Glück machen wird. Ist gleich der Text schlecht, so ist er doch noch immer verbesserlich, und er ist eigentlich nur den Forderungen der Franzosen nach, die sie an die komische Oper machen, schlecht zu nennen; denn hier fragt man bei einer neuen Oper zuerst: „ist das *Sujet* gut?“ und dann nebenbei: „und wie ist die Musik?“ und bei der grossen Oper heisst's: „sind Dekorationen und Ballet brillant“?! —

P.

Allerlei

über

den Standpunct der heutigen Musik

von *J. Fesky.*

Wenn wir auf dem Titelblatte einer Composition Oeuvre 10 finden, und vergeblich alle Cataloge durchblättern, um einige Kenntniss von den ältern Geschwistern dieses Neugebornen zu erlangen, dann kommen wir wohl mitunter auf die Idee, dass dieses 10te ein unter- oder vielmehr vorgeschobenes Muttersöhnchen sei und, wie Rahel's Jakob, den Segen der Erstgeburt gestohlen habe. — Zwar sind die Frühgebornen, werden sie uns später vorgeführt — was gewöhnlich geschieht, wenn die Erzeugungskraft ihres Schöpfers abnimmt — zu beklagen, denn ihnen fehlt ja der Segen; — zwar ist der wohlwollende Vater zu bedauern, denn ihn bringt gewissermasen weniger Alter- als Jugendschwäche ins Grab; allein dies Alles hindert viele Componisten nicht, der Prime die Decime vorzuziehen. Der Wohlklang der Letzteren ist schon darum für sie angenehmer, weil eine höhere Zahl auch einen grösseren Begriff in sich trägt, und ein bedeutender Theil des Publicums von der Quantität auf die Qualität schliesst. — Und ist dieser Schluss

richtig, ist das Sprüchwort: *Vox populi vox dei* wahr, so stehen wir unbedenklich in der Kunst höher als unsere Vorfahren.

Ja, sie können sich überhaupt in gar keinen Kampf mit uns einlassen; denn unser Panier ist die Freiheit! — die Gedankenfreiheit — vorzüglich in Noten. Täglich erweitert sich unser Fünfliniensystem. Hier strebt das *ut re mi fa* zu den Sternen, dort in die Tiefen der Unterwelt. — Welche Ballen vermögen wir in die Wagschale zu werfen! —

Aber Gold wiegt schwerer als Kupfer, rufen unsere Ahnen. Gold? — — O! reines Gold wird nicht verarbeitet, und blosses Kupfer ist unsere Waare auch nicht; doch scheint es nöthig, dass die Chemie einschreite. —

Sondern wir nun alle Theile nach bestmöglicher Einsicht, so finden wir auf der einen Seite vorzugweise das Erhabene vorwaltend, gedrängte und eckige Formen, nebst ausserordentlicher Gewandtheit im harmonischen Theile. — Auf der andern Seite dagegen herrscht das Lyrische, das oft ins Empfindsame übergeht, breitere und rundere Formen, mehr Weichheit, in melodischer wie harmonischer Hinsicht. —

Was die harmonisch-technische Gewandtheit anbetrifft, wie sie z. B. Seb. Bach besass, so mögen Einige behaupten, dass sich dieselbe in jedem Zeitalter erlangen lasse, — ich habe nichts dagegen; nur meine ich, dass sie sich unter den damaligen Umstän-

n an ihrem eigentlichsten Platze befand. Die Me-
dieen unserer Vorväter waren von einer Art, dass
an auch bei den verwickeltesten Combinationen keinen
erlust ihres Reizes empfand, ja sie gewannen oft
durch, wogegen unsere Tonfolgen ihre Eleganz
rch derlei künstliche Versetzungen einbüssen wür-
n.

Es erhellt aus dem Gesagten, dass ich bei Be-
achtung der ältern Musik weder an den Pabst Gre-
or gedacht habe, noch an Dorien, Phrygien und
ynien; — nur an die Alten, welche uns jetzt
och häufig genug erscheinen, wie Händel, Bach und
luck, wage ich hinaufzublicken, und ihnen als Re-
räsentanten der neueren Zeit: Beethoven, C. M.
Weber, Spontini und Spohr entgegen zu stellen.
o fand ich dort das Erhabene, hier das Lyrische
nd Empfindsame. Dort Ruhe, hier Leidenschaft.
ort Kraft, hier Zartheit. Dort Ernst, hier Humor. —

Mozart bildete den Uebergang von jener zu die-
r Epoche. Sein Styl ist ruhige Grösse. Oefter
er neigt er sich noch zu den Alten als zu den
eueren. Seltner berührt er das Empfindsame als
rhabene. Haydn scherzt schon. Weber schwärmt,
pontini brausset, Spohr seufzt.

Beethovens Auge aber drang in die verborgensten
Winkel der Seele, und gab uns so ein Bild des Er-
benen, das weder mathematisch noch dynamisch ist,
nd doch das Staunen der Welt erregt. Nur seine
Werke sind es, die, könnten die Veteranen zu uns
erüberblicken, ihnen Ehrfurcht einflössen müssten. —

Die empfindsame Manier, welche Spohr vorzugsweise liebt, nahet sich ihrem Ende. Vor Kurzem noch handhabte sie ein ganzer Chor verwandter Geister, denn dies Gefühl lebt einige Zeit in der Brust eines Jeden. Doch mit dem Jünglingsalter entschwindet es. Der Mann sucht kräftigere Nahrung, ihm genügt oft nicht einmal der schwärmerisch-romantische Weber, der leidenschaftliche Spontini (dessen Produktionen überdem nur einer Ueberspannung der Seelenkräfte ihr Entstehen zu verdanken scheinen.) Er steigt eine Stufe zurück, und opfert wieder auf dem Altare des unvergesslichen Mozart, blickt gutmüthig lächelnd auf seine Schwächen; denn die Zeit hat ihn gelehrt, dass nichts auf dieser sublunarischen Welt vollkommen ist. — —

Wie Göthe den Sturz seiner empfindsamen Produktionen besonders durch den Faust befördert hat, wie Wenige jetzt noch etwas von dem sensiblen Werther wissen wollen, trotz seines heroischen Endes, (denn er hätte eigentlich an der Schwindsucht sterben müssen —) so wirkten Beethovens Werke auf einige seiner Zeitgenossen. Ueberhaupt gleichen sich Göthe und Beethoven in vieler Hinsicht. Auch ihre letzten Schöpfungen haben ein ähnliches Schicksal: sie werden nicht verstanden. — —

Ich will nicht gesagt haben, dass wir uns durch das Abwenden von weibischer Empfindsamkeit wieder zu jener Grösse des Gefühls erheben werden, die unseren Vorfahren eigen war; — ich wage nicht einmal zu hoffen, dass je, auch nicht in den späte-

sten Zeiten, jene markige Kraft, die sich in ihren Tönen ausspricht, wieder erreicht werden könne; — es sei denn, dass wir uns verjüngen um alt zu werden, und so wie unsere Väter zum Leben erwachen, ganz so empfinden, so denken. Vielleicht wär's möglich, wenn wir russisch würden. Alle Geisteswerke dem Feuer, die Gedanken der Censur und den Körper der Knute übergeben. Doch kein Volk wiederholt sich. Es steigt und sinkt abwechselnd, aber jedesmal verschieden. — —

Jean Paul sagt: „Ursprung und Character der ganzen neueren Poesie" (also auch der Musik) „lässt sich so leicht aus dem Christenthum ableiten, dass man die romantische eben so gut die christliche nennen könnte." Ich finde ihren Grund jedoch in dem verschiedenen Gange der Cultur, wonach sich auch die Religionen modificiren. Es hat sich alles humanisirt. Die älteren Völker opferten menschlichen Göttern, wir verehren göttliche Menschen. Ja, geht man mehr ins Detail, so betet der Weintrinker den Bacchus, der Wucherer den Mercur, und ein revoltirendes Volk die — Unzucht an. Jedermann mag für etwas inspirirt, aber was der Mensch nicht fühlt, kann er nicht schildern. Ein wirklicher Held findet in unserer Musik keine Töne; darum zieht der Italiener, wenn es gilt die Männlichkeit zu personificiren, die Rüstung über den Weiberrock (wie im Tancred, Romeo etc.), der Teutsche sie dagegen unter denselben, (wie in Jessonda, Eurianthe, Fidelio etc.). —

Man begreift endlich, dass jede Zeit ihre Eigenthümlichkeit habe. Und mit der Zeit fortzuschreiten

ist wohl das Beste. Denn aufhalten lässt sie sich nicht, und ihr vorauseilen ist nicht rathsam, da man nicht immer gewiss ist, welchen Weg sie nehmen werde. Waren die Alten in mancher Hinsicht stärker, so sind wir ihnen in andern Theilen voraus. Geben wir nur Wahrheit, sie erhält sich in jedem Gewande. „Auch im Schleier der Empfindsamkeit?“ — Wenigstens so lange wir lieben! — „Und wie stehts mit der Schwärmerei?“ — — Ihr opfern wir nur so lange, bis wir erhört werden. Aber nun keine Frage mehr, die Antwort könnte mir schädlich sein; nur dem schönen Geschlechte noch — zur Ausgleichung — die Versicherung: dass wir Schönheit ewig verehren! — —

Teutsche, französische und italienische Musik.

„Der italienischen Musik, der Mutter aller „Musik, weisen sie den letzten Platz zu? — So„gar die französische, die eigentlich erst mit „Boieldieu und Auber geboren wurde, stellten sie „ihr vor? — Ich glaube hier spukt etwas Egoismus „oder Teutonismus, vielleicht auch Nepotismus; denn „sie wähnen sich gewiss den Franzosen näher ver„wandt, als den Italienern!“ — So höre ich rufen, und muss natürlich unter solchen Umständen einlenken. Also — dem Alter die Ehre! Doch zweifle ich, dass eine andere Stellung die Sache ändern werde. —

Sie sagen: die italienische Musik sei die Mutter aller Musik. Ganz wohl. Aber eine Mutter ist ge-

öhnlich ein Frauenzimmer, folglich ist sie auch em Schicksale dieses Geschlechts unterworfen, welhes bekanntlich nur bis zu einem gewissen Alter n Talent und Schönheit zunimmt, dann aber mit edem Jahre reicher an Falten und ärmer an Geist wird. —

Sie wurde ja doch nicht als Mutter geboren? — „Nein!“ — *Ergo!* Sie war einst eine Jungfrau, eine zarte, fromme Jungfrau, und hat gewissermasen die Carrière der heiligen Magdalena umgekehrt gemacht: Sie büsste vor den Sünden: anfänglich fand man ie nur in Kirchen und Klöstern; jetzt ist das Theaer ihr Tummelplatz. Ein Umstand, den ihr die rotestanten jedenfalls schwerer verzeihen als die atholiken; denn jene werden glauben, sie habe vom etzelschen Ablass Gebrauch gemacht. — Zwar wolen Einige behaupten, ihr Nonnenschleier sei nicht recht icht gewesen und da habe sich — — (Gelegenheit macht Diebe) — nach und nach mit der himmschen Sehnsucht weltliches Gelüste vermengt. — em sei wie es wolle, eine Betschwester ist sie war nicht mehr, aber Etwas ist dennoch von rem früheren Wandel kleben geblieben. Reinigt an sie nämlich von den Schlacken, — ich meine on den Coloraturen, Hampelbässen, den faden Cresnd Decrescendos, diesem Flitterturban, den sie ber das geschorene Haupt geworfen hat, um ihre löse zu bedecken; — denn Zeichen von Tugend nd Frömmigkeit gelten bekanntlich für Blösen in nserer Zeit — dann erkennt man nicht selten ie fromme Schwärmerin wieder, die nach innigster

Vereinigung lechzet, wenn auch nicht mit den Seligen, doch mit den Wähligen. Oft findet man zwar in den Schlacken nicht ein Körnchen Erz, und das ist freilich übel; denn Unrath ist noch schlimmer als — Nichts! — —

Nichts! — Das grosse Wort, welches Shakespeare vergebens zu definiren versuchte! Freilich war damals die deutsche Tonkunst auch noch nicht bis zu dieser Höhe gediehen, sonst hätte er nur einen Blick zu uns herüberwerfen dürfen; denn unsere Componisten kennen den reichhaltigen Inhalt dieses Worts. — Wenn sie so recht moduliren aus einer Tonart in die andere, von einem verminderten Septimenaccorde zum andern, von einer Cadenz zur andern; dann ist es oft das — Nichts. — Und Sie hatten vielleicht nicht ganz unrecht, als Sie vorhin des Egoismus oder Teutonismus erwähnten; denn der Teutsche ist ehrbegierig und will wenigstens Etwas scheinen. Aengstlich strebt er daher nach äusserer Auszeichnung, ist unerschöpflich in Erfindung von Systemen, wenn sie auch Nichts bezwecken; räsonnirt viel über das Schaffen, schafft aber selbst nur wenig; und hat er einmal einen Edelstein gefunden, so feilt er daran so lange, bis Nichts übrig bleibt, und man höchstens die Einfassung des Fassungslosen bewundert.

Doch wie vieles Gute wird in höherer Potenz zum Uebel, wie manches Uebel, vernünftig angewandt, zum Guten. So leistet denn auch die kleine Zahl unserer Componisten, die sich durch diesen Wust

on Gelehrsamkeit durchgearbeitet hat, etwas Tüch-
iges. Aber durchwaten muss ein Jeder diesen Sumpf.
Es liegt gewissermasen in der Natur des Teutschen,
gerade diesen Weg zu wählen, er kann nicht an-
lers; denn die Kinder der welschen Mutter sind
anz verschiedenen Sinnes. Dasjenige, welches in
eutschland wohnt, ist männlichen Geschlechts, ern-
er Natur, etwas vom Protestantismus angesteckt,
ägt daher gerne nach dem Warum, denkt bei sei-
n Schöpfungen mehr daran, wie richtig, als wie
hön sie seien, ist überhaupt sehr ängstlich, und
ndet sich die Füsse, um — — nicht zu fallen.
rifft es sich aber zufällig, dass bei einem Germa-
n die Phantasie gewandt genug ist, sich diesen
esseln zu entwinden, ohne sie zu zerreissen; dann
ingt sie auch, durch das Fegfeuer geläutert, in
e Regionen der Seligen, und belauscht ihre Me-
dieen. Frei von aller Manier, die tiefsten Gefühle
lmend, schreiten die Töne in nie gekannten Fol-
n einher. Dem Teutschen gebührt dann mit
echt der Ehrenplatz. —

„Wie stehts aber mit dem jüngsten Kinde?“

Mir scheint, es vertrete das, der grossen Nation
hlende, dritte Geschlecht, — das Neutrum.

Die französische Musik, wo sie ernst sein
ill, ist ein Mittelding zwischen teutsch und italie-
isch. Tiefere Gefühle sind ihr fremd. Sie ist nicht
alt, nicht warm; sie besitzt eine wahre Frosch-
atur. Nicht einmal die gewöhnlichen Affecte, Hass

und Liebe, vermag sie darzustellen. Ihre Formen entlehnt sie von der italienischen, ohne sich die Grazie derselben aneignen zu können. Zwar vermeidet sie die welschen Gemeinplätze, die saftlosen Cres- und Decrescendo's und übermässigen Coloraturen, auch ist sie etwas correcter im Accompagnement; doch hält sie sich fern von teutscher Genauigkeit. Leicht hüpfet sie, als eine grosse Liebhaberin vom Tanze, dahin, ohne sich irgend Etwas besonders zu Gemüthe zu ziehen. *) Sie ist einer gefälligen Conversation ähnlich, welche nur an der Oberfläche des Denkens und Empfindens herumschwebt und, nach einem kräftigen Diner oder nach angestrengter geistiger Arbeit, recht angenehm unterhält, auch — — die Verdauung befördert. —

Jetzt wollen wir von der Reise ein wenig ausruhen und uns derweile einige Zeitschriften ansehen.

Morgen-, Abend- und Mitternachts-Blätter, sogar politische Zeitungen, nebst einer Unzahl von kurz- und langweiligen Schriften und Journalen, recensiren — ausser vielem Andern — auch Musik.

Was ist auch leichter als diess? — Es gehört ja weiter nichts dazu, als ein Paar gesunde Ohren! —

---

*) Diesen Stempel haben ihr besonders Auber und Herold etc. aufgedrückt. Boieldieu gehört nicht dahin.
Anmerk. d. Verf.

Gut; — aber selbst Einige, die keine Ohren, wenigstens keine gesunden haben, verfassen dennoch ganze Bücher über Musik, und berufen sich auf Beethoven, der seine grössten Werke während der Taubheit schuf. Sie haben die Musik inwendig, wie der Leipziger Lyser. Er sagt: Er sei taub — — ich weis es nicht; denn nach seinen Urtheilen zu urtheilen, hört er eben so gut, wenn nicht besser, wie der berühmte Doctor Bernso (Sobernheim) in Berlin; wiewohl ich weis, dass Letzterer nicht nur das Geschrei eines Esels von dem eines Hühnerhahns zu unterscheiden weis, sondern selbst Guitarre spielt, und sogar alle Tonarten kennt, die auf diesem Instrumente — für gewöhnlich — vorkommen; — aber die Lyserschen Lieder in der Lyserschen Cäcilia kann nur ein Lyser schön finden. —

Das Königsberger Wochenblatt, dessen Redacteur Haberland zwar schon zu der höheren Sphäre emporgestiegen, welches aber noch nach wie vor — geleitet von den Hinterbliebenen — in den niederen Regionen schwebt, fasst seine Urtheile mitunter folgendermasen ab: Er — oder — Sie sang zur Zufriedenheit des Publicums, also — gut.

Und am Ende ist dieser Ausspruch noch richtiger als der, welchen Menzel über eine Sängerin wagte; denn auf welcher Stufe der Bildung ein Publicum auch stehe, jedenfalls hat es ein richtigeres Urtheil über Musik, als Menzel. Aber Menzel recensirt fast Alles, und Musik sollte er ausschliessen! — Ein Opernrecensent erkundigt sich neulich ganz geheimnissvoll

bei einem Musiker, wie hoch die Sängerin wohl gesungen habe. Mir schien, sagte er, der Ton, den sie am Schlusse der Arie herausstiess, noch höher als h, und es müsse wenigstens i oder k sein. — Mich selbst fragte kürzlich ein gern gelesener Kritikus, ob das Terzett im Finale des ersten Akts der Oper Lestocq, zwischen Eudoxia, Dimitri und Golofkin nicht eine Fuge sei? — Aber, wer Ohren hat, der urtheilt. —

Mag es sein! Findet doch vorzugsweise der Teutsche im Auffinden der Fehler eines Kunstwerks seinen höchsten Genuss. Ach! so einen Error herauszuklauben, ein unrichtig-declamirtes Wort, oder gar eine Verwechslung des Artikels aufzufischen, ist ihm die höchste Wonne. Eher als dies duldet er, dass seine Sänger gar nicht pronunciren. — Lassen wir ihm sein Steckenpferd; denn wie Mancher entschädigt sich nicht für eine versäumte theatralische oder musikalische Vorstellung an der Recension derselben! Ja Einige bedürfen nur eines blossen Conzert- oder Theater-Zettels, und die Kritik ist fertig.

Doch, glauben Sie mir, meine verehrten Kunstfreunde, es gehört etwas mehr dazu, als ein wenig Singen oder Clavierspielen, um ein gediegenes Urtheil über ein Musikstück fällen zu können. Sagen Sie immerhin, es gefalle, oder gefalle Ihnen nicht; das kann Ihnen selbst ein Künstler nicht übel nehmen, aber lassen Sie Ihre unreife Meinung nicht drucken. Ein gedrucktes Urtheil, und sei es noch so unsinnig, wirkt oft verderblich, sogar auf Künstler von anerkanntem Rufe.

Hören sie ein Beispiel. — Der Tenorist Wild hatte sich eine Recension in den Berliner Blättern (ich glaube sie war von Rellstab) so zu Herzen genommen, dass er den Doctor Bernso förmlich anbetete, als dieser ihn in einem Leipziger Blatte vertheidigte. Und das ist doch Gotteslästerung. — Einen andern Künstler (oder Schauspieler, wenn Sie wollen) hatte Rellstab ebenfalls mitgenommen. Was thut der Gekränkte? Er kauft sich die Karrikaturen über Rellstab und verschafft sich im Beschauen und Verschenken derselben die süsseste Rache. — Ein Bassist (Sänger) hatte zufällig das Bild seines Recensenten in einer Wachsfigur wieder gefunden. Er kauft sogleich dieselbe, und treibt jetzt seit einem halben Jahre anatomische Uebungen, indem er dem kritischen Kopfe täglich ein Stükchen von der Nase oder von den Ohren abschneidet. Ist das nicht entsetzlich? — —

Also meine lieben Freunde, verderben Sie durch Ihre Kritiken nicht noch mehr die armen Künstler; denn sie sind keine Hunde, und sogar die Natur eines Hundes wird ja durch fortwährendes Necken verderbt. Schonen Sie die empfindsamen Seelen. Sprechen Sie Ihr Urtheil seltener und gemässigt aus. Sie werden dadurch die Kunst mehr fördern, als durch ewiges Mäckeln.

Vor allen Dingen seien Sie zum Urtheilen berufen, und betrachten Sie jedes Ding von der rechten Seite: — nicht scheelsichtig, wie z. B. diese

„Erste Recension der Ouverture zur Zauberflöte von Mozart."

„Das Adagio sagt nichts, als: Passt auf und machet Euch gefasst auf das Ausserordentlichste; — und mit der letzten Note der Introduction beginnt denn auch ein — Allegro. Dieses ist aber weder Fisch noch Vogel. Es ist weder ein freier Satz, noch eine Fuge. Freilich wird dieses Tonstück von Vielen ein Meisterstück genannt, aber man untersuche es doch ein wenig genauer. Worin besteht denn die Meisterschaft? — Etwa darin, dass das Fugenthema stets auf einer vollkommenen Cadenz eintritt? — Oder liegt die Meisterschaft in den paar Takten doppelten Contrapuncts in der Octave, die nach der ersten Durchführung folgen, und womit die ganze Fuge ein Ende hat? — Oder finden Sie das zweite Thema mit seinen Schusterflecks so vortrefflich? — — Doch halt! Aufs Neue beginnt das Hauptthema, jetzt *b*-moll und zwar in der Verkürzung; denn eine eigentliche Engführung scheint Herr Mozart nicht zu kennen. Wie traurig ist der Gegensatz in der 2ten Violine und der Viole mit seinen enharmonischen Querständen, den Terzenfolgen $\frac{a}{f}$ und $\frac{ges}{es.}$ Dann im 5ten Tacte des wieder begonnenen Allegro's die plötzliche Aufhebung des 4stimmigen Satzes dadurch, dass das Violoncell in die Reihen der Viole tritt, ferner in demselben Takte, die ohr- und handgreiflichen, wenn auch nicht offenbaren 5ten zwischen der ersten Violine und Viole, $\frac{f}{a}$ und $\frac{es}{as.}$ Herr Mozart thut wohl, bald zu enden, und nach einigen kahlen Transpositionen der beiden ersten Takte des Hauptsatzes, nach

'iederholung des 2ten Themas in der Tonika, diese :runglückte Ouverture, die formlos, vereinzelt da- eht, schnell zu schliessen.“

Auch nicht zu enthusiastisch, wie z. B. diese

„Zweite Recension der Ouverture zur Zauberflöte von Mozart.“

„Mozart, der unsterbliche Mozart hat uns in die- :r Ouverture gezeigt, wie man die alte und neue orm geschmackvoll vereinigen könne. Bekanntlich :rlangte man in früheren Zeiten, dass die Ouver- re mit einem Grave beginnen, und dann in eine ıge übergehen solle. Wie schön hat der Meister er Meister diese Aufgabe gelöst, ohne im Gering- :n gegen den zeitigen Geschmack zu verstossen. hrieb er auch anstatt Grave nur Adagio; — so ist ch der langsame Satz darum nicht weniger gra- :ätisch und majestätisch. In wenigen, aber grossen nrissen malt er das Erhabene und Geheimnissvolle r Isis-Priester. Wir scheinen uns, mit der gross- tigen Bewegung des Basses, den heiligen Hallen . nahen. Nun beginnt das Allegro (welches aber cht, wie gewöhnlich, abgejagt werden muss) und konnte wohl keine andere Form als die fugen- tige dafür wählen. Wie bewundernswerth ist die immenführung! Ueberall Melodie! — Fast jeder ıtz ist einer Umkehrung fähig, und doch ist nicht ıs geringste Gesuchte darin zu finden, Alles ist so türlich als — — als habe es Mozart gemacht. as 2te Thema schildert gewissermasen den innern ımpf des Tamino. Liebe und Ehre sind es, die

sein Herz bestürmen. Schon scheint es, als werde er den zarteren Gefühlen unterliegen, da ertönen aufs Neue die Trometen der Priester. Noch ein kurzer Kampf der Empfindungen folgt, und herrlich, kräftig, im Gefühle des Sieges beginnt dann der Schlusssatz mit den Tonfolgen des - h - c, welche die Seele eines Jeden erschüttern und erheben.“

Sondern so ruhig wie Fink.

Doch zu unsern musicalischen Zeitschriften.

Fortsetzung folgt.

Späne.

An einen Modecomponisten.

Wisset wodurch sich der X. seines Ruhmes Klarheit erworben:
Honigkuchen die buck fleissig notirend der Mann.

Das musikalische Kränzchen.

Gestern that man beim Thee, des Singens und Spielens nicht wenig;
Traun! es fehlte dabei weiter mir nichts als Musik. —

Belobung der Sinfonie.

Sinfonieen sind mir die liebsten von allen Musiken;
Ach man plaudert so hübsch da mit dem Freunde vom Ball. —

Ueber die

erschiedene Beschaffenheit des Klanges ines Instruments, nachdem es von verschiedenen Spielern behandelt wird.

Schreiben an Gfr. Weber.

Hochwohlgeborner etc.

ie haben uns im sechsten Bande der Cäcilia, Seite 33 u. f. von *Chladni* eine Abhandlung, den Klang er Saiteninstrumente betreffend, mitgetheilt, welche ie mit einem Vorworte begleitet haben. Sie besprechen in der zweiten Hälfte des letztern den nschlag auf dem Pianoforte und greifen ihn vom tandpunkte der Akustik an.

Ich bin so frei, über diesen so eben bezeichneen Theil ihres scharfsinnigen Vorworts, welches den ianoforte-Anschlag betrifft, einige Worte an Sie richten. Sie sagen dort Folgendes:

I.) „Man hört so oft sagen, dieser oder jener Instrumentalvirtuose entlocke seinem Instrumente einen anz eigenthümlichen Ton; und in der That t es wahr, dass unter mehren gleich vollkommenen irtuosen, doch die Töne des Einen oft einen ganz nders eigenthümlichen Charakter, eine ganz andere

Klangfarbe, ein ganz anderes *Timbre* oder Gepräge tragen als die des anderen, so, dass selbst ein und dasselbe Instrument, z. B. eine und dieselbe Geige, mit einem und demselben Bogen gestrichen, und überhaupt unter sonst durchaus gleichen Umständen, doch in der Hand des Virtuosen *A* eine ganz andere Klangfarbe, Klänge von ganz anderem Gepräge, von sich gibt, als in der Hand des eben so trefflichen Virtuosen *B*; — und es mögte wohl interessant sein, zu erforschen, auf welchen physikalischen Ursachen diese Verschiedenheit des Klanggepräges wohl beruhe."

„Sollte man dieser Frage etwa mit der oberflächlichen Antwort begegnen wollen: die erwähnte Verschiedenheit sei eben eine natürliche Wirkung der verschiedenen Individualität der Spieler und ihrer eigenthümlichen Spielart und dgl., so mag eine solche Antwort dem Dilettanten, sie mag dem blossen reinen Aesthetiker, so wie allenfalls auch wohl dem praktischen Techniker überhaupt genügen; dass sie aber dem Physiker, dem Akustiker Nichts sagt, ist offenbar, indem dieser sich nicht mit dem Wort- und Phrasenschall von Individualität u. dergl. abfertigen lässt, sondern wissen will, wie und in welchem Stücke der Spieler *A* denn anders auf das Instrument physisch einwirkt als der Spieler *B*, und worin also die Verschiedenheit der physischen Einwirkung hier und dort besteht. —"

„Es kann die erwähnte Verschiedenheit im Wesentlichen in nichts Andrem liegen, als in der verschiedenen Art und Weise wie der Spieler die Saite seines Instruments durch Reibung in Schwingung versetzt, oder, kurz, von der Art und Weise wie die Saite gerieben wird. Dass dies auf manchfach verschiedene Weise geschehen kann, ist bekannt genug; als eines der bekanntesten Beispiele führe ich unter anderen nur dieses an, dass die Saite ganz nahe beim Stege angestrichen bekanntlich einen Klang von ganz anderem Gepräge hören lässt, als wenn das Streichen mehr gegen die Mitte der Saite hin geschieht. — Eben so erscheint ein ganz andrer Klang, wenn man den Bogen, stark auf die Saite gedrückt, nur lang-

m und träge über dieselbe hinzieht, als wenn
an ihn, die Saite kaum leicht anstreichend,
sch über dieselbe hinschnellt. — Anders klingt
e Saite, wenn sie vom Bogen, in genau rechtinklicher Richtung gerieben wird, als bei etwas
hiefer Richtung, — anders, wenn der Bogen
ch der Tonanregung jedesmal sogleich wieder aufehoben, als wenn während der ganzen Dauer
r Note die Reibung fortgesetzt wird, (lan-
r, oder kurzer, springender Bogenstrich,) u. s. w. —
s sei genug, nur auf die erwähnten Verschiedenhei-
n, deren sich bekanntlich noch eine Menge anderer
eifügen liessen, hier blos beispielweise hinzudeuten,
n einsehen zu lassen, dass schon aus den verschiedenen Abstufungen des Streichens in grösserer
der geringerer Entfernung vom Stege, — des mehr
der weniger starken Aufdrückens des Bogens, —
des mehr oder weniger schnellen Bogenstriches, und
noch mehrer anderer Verschiedenheiten — insbesondere und vorzüglich aber durch die unzähligen
Combinationen all dieser Verschiedenheiten, eine unermessliche Verschiedenheit in der
rt und Weise der Saitenanregung entspringt, durch
elche es nun ganz begreiflich erscheint, wie von
vielen, sämmtlich guten Spielern doch ein jeder
länge von eigenthümlich verschiedener Präge erzeugt, je nachdem er sich mehr die eine, als die
ndere dieser unendlich verschiedenen Nuancen der
aitenanregung eigen gemacht hat."

„Ich sage, es wird dadurch die grosse Manchltigkeit der verschiedenen Klangprägen begreiflich;
wird es aber auch dadurch nur erst auf blos ganz
mpirische Weise, indem uns dadurch noch nicht
rklärt ist, warum denn eine Saite, auf die eine
rt gerieben, anders klinge, als wenn sie auf die
ndere Art gerieben wird? kurz es fehlt uns noch
mmer der Schritt von der obigen Erklärung der entfernten Ursache der Klangverschiedenheit zu der
näheren Ursache derselben."

„Um diesen sehr wesentlichen Schritt werden
ir der wirklichen Erklärung durch gegebene Winke

von Dr. *Chladni* näher gebracht, nach welcher die Verschiedenheiten des Gepräges der Töne ohne Zweifel darauf beruhen, dass durch die eine Art zu streichen die Saite andere Biegungen beim Schwingen annimmt, in andern Curven schwingt, als wenn sie auf die andere Art angestrichen wird, welche verschiedenen Schwingungsformen denn auch begreiflich Schallwellen von verschiedener Form erregen, welche Letztere denn auch unsern Gehörwerkzeugen verschiedentlich modificirte Eindrücke zuführen müssen."

„II.) So gewiss es übrigens ist, dass ein Geiger durch die vorschiedene Art und Weise, wie er seine Saite zum Schwingen und Tönen anregt, derselben Klänge von ganz verschiedenem Gepräge entlocken kann; so scheint es dagegen physikalisch gänzlich evident, dass auf dem Pianoforte die Klangpräge von der Art wie der Spieler die Tasten anschlägt gänzlich unabhängig ist."

„Es steht diese, physikalisch evidente Wahrheit freilich dem gemeinüblichen Glauben entgegen, dass auf dem Pianoforte von der verschiedenen Art und Weise, wie eine Taste niedergedrückt werde, der mehr oder weniger schöne Klang gar sehr abhänge; man spricht da von hartem oder hölzernen, und von elastischem, klangvollen Anschlage und von diesem und jenem anderen *Je ne sais quoi*: — allein wie allgemein recipirt der Glaube an diese Dinge auch sein mag, so lässt sich doch der Ungrund desselben schon durch den Gegensatz des vorstehend über die Verschiedenheit des Klanges beim Geigenspiel Gesagten leicht einsehen. Der Pianofortist kann keineswegs, wie der Geiger, oder auch wohl der Harfen- oder Guitarrespieler, die Saite, willkürlich bald näher am Stege, bald mehr gegen die Mitte hin, anschlagen, sondern der Hammer trifft die Saite unwandelbar allemal an Einem und demselben, vom Instrumentenmacher bestimmten Flecke; — Er kann nicht den Hammer, wie der Geiger den Violinbogen, bald in dieser bald in jener Richtung gegen die Saite

wegen, sondern der Hammer bewegt sich gegen
e Saite unwandelbar in einer und derselben durch
n Mechanismus bestimmten Richtung; — Er kann
ht den Hammer, wie der Geiger seinen Bogen,
ch erfolgter Tonanregung willkürlich länger oder
rzer die Saite berühren und fortwährend anregen
sen, sondern die Berührung hört unwandelbar je-
mal unmittelbar nach dem Anschlage auf; — kurz,
Pianofortist vermag Nichts weiter, vermag in
nen Anschlag (als solchen) keine andere Verschie-
nkeit zu legen, als nur die einzige, der grös-
ren oder geringeren Stärke des Anschla-
; und alles was man so tagtäglich von speciösen
nsturtheilern von dem ganz eigens schönen Klange
eln hört, den dieser oder jener Pianofortist dem
trumente durch die eigenthümliche Art
ines Anschlages zu entlocken verstehe, zer-
sst, dem Obigen zufolge, in Wortphrasen ohne
sikalische Realität, oder beruht höchstens etwa
auf, dass ein guter Spieler gerade denjenigen
ad von Stärke zu treffen versteht, bei wel-
m das Instrument, seinem eigenthümlichen Baue
h, sich am vortheilhaftesten ausnimmt, — wenn
n will auch wohl darauf, dass er vornehmlich
che Dinge spielt, welche dem Klange des Instru-
ntes am vortheilhaftesten zusagen, — auch wohl
auf, dass er jede Taste gehörig lang niederge-
ckt hält, um den Klang nicht früher als nöthig
wieder zu sperren, — (was alles zwar allerdings
einzigen wahren Geheimnisse sind, durch deren
ständige Anwendung jener eigenthümliche Zauber
steht, vermöge dessen der rechte Künstler den
ng seines Instrumentes aufs vortheilhafteste auszu-
gen und oft in so magischer Schönheit hervortre-
zu lassen versteht, dass man meinen mögte, er
möge den Saiten eine eigene Seele einzuhauchen,
was alles aber eben so wenig die Wirkung einer
nderen Art und Weise des Anschlages,
n. der Art und Weise die Taste niederzudrücken,
als die verschiedenen Modificationen der Klang-
ge durch die sogenannten Pedale, Lautenzug,

Flötenzug, *toa celéste* oder gar Fagottzug u. dgl., deren vortheilhafte Benutzung vielleicht schon mancher Kunsturtheiler einem Pianofortisten als Verdienst eigenthümlich schönen Anschlages und besonders schönen Tones auf dem Flügel, angerechnet haben mag! — — denn was hat man nicht schon alles von unseren Kunstsprechern und Kunsturtheilern anhören müssen! —)"

„Wie sehr gemeinüblich also auch die Kunstphrasen von hartem und weichem Anschlage, von elastischem oder unelastischem Anschlage u. dgl. sein mögen, so liegt doch all diesen Worten durchaus keine Realität zum Grunde, indem keine andere reelle Verschiedenheit des Anschlags physisch möglich ist, als die der grösseren oder geringeren Stärke, welche selbst einzig und allein davon abhängt, ob die Taste mit grösserer, oder mit geringerer Stärke nieder — oder noch genauer ausgedrückt, ob sie mit grösserer, oder mit geringerer Geschwindigkeit aus ihrer wagerechten Lage bis zu ihrem Anhaltpuncte hinbewegt wird, so dass sie diesen Weg in einem längeren, oder kürzeren Zeittheilchen zurücklegt, und also auch der Hammer mit grösserer, oder geringerer Geschwindigkeit wider die anzuschlagende Saite angeschnellt wird. — Einzig durch dieses Letztere, durch das Anprallen des Hammers wider die Saite, wird der Ton erregt, und einzig durch die verschiedene Art und Weise dieses Anprallens kann also die Beschaffenheit des Klanges verschieden ausfallen; und da, wie vorerwähnt, eine andere Verschiedenheit, als die einer grösseren oder geringeren Stärke oder Heftigkeit des Anprallens gar nicht denkbar ist, diese Stärke des Anprallens aber einzig nur von der Heftigkeit oder, was physikalisch dasselbe heisst, von der Geschwindigkeit abhängt, mit welcher der Hammer gegen die Saite hingeschnellt wird, diese Geschwindigkeit aber wieder lediglich und einzig und allein vom geschwinderen oder langsameren Niederdrücken der Taste, oder, um den gebräuchlicheren Ausdruck beizubehalten, vom stärkeren oder schwächeren Anschlagen derselben, abhängt, so ist es phy-

sikalisch evident, dass die gemeinüblich geträumten sonstigen Verschiedenheiten des Anschlags nichts anders sind, als leere Träume; — was auch sicherlich nie ein Physiker und überhaupt niemand leugnen wird, dem nicht der Fundamentalsatz aller Dinamik fremd ist: dass die Stärke der Bewegung das Product der Geschwindigkeit in der Masse ist, und das also da, wo die Masse unveränderlich bleibt (wie der Clavierhammer) die Stärke der Bewegung nur durch grössere oder geringere Geschwindigkeit und sonst auf keine andere Weise modificirt sein kann, oder, mit anderen Worten, dass wenn ein und derselbe Hammer, jedesmal in einer und derselben Richtung, wider einen und denselben Punkt einer und derselben Saite geschleudert wird, alsdann keine andere Verschiedenheit mehr physikalisch denkbar ist, als die des stärkeren, oder schwächeren Anprallens, welches selbst in nichts anderem bestehen kann, als in der grösseren oder geringeren Schnelligkeit der Bewegung des Hammers von seiner Ruhestelle zur Saite hin, welches selbst wieder blos allein von der grösseren und geringeren Geschwindigkeit abhängt, mit welcher die Taste niedergedrückt wird, und wobei also keineswegs noch ein weiteres gewisses *je ne sais quoi* statt findet, hinter welches sogenannte Kunstverständige so oft und gern sich verstecken, um gemeinübliche aber inhaltleere Kunstphrasen bei Ehren zu halten.“

„Aus dem Vorstehenden lässt sich zugleich auch der Werth des, gleichfalls ziemlich gemeinüblichen, Wahnes beurtheilen, als sei auch das Zersprengen oder Zerschlagen der Clavier-Saiten keineswegs blos die Wirkung der Stärke des Anschlagens, sondern es komme nur auf die rechte Art an, und Einer der's recht verstehe, könne das Instrument noch so stark angreifen, ohne Saiten zu zersprengen u. s. w. — ein Wahn welcher, wie man sieht, auf den nämlichen irrigen Einbildungen beruht, und sich ganz durch dieselben physikalischen Principien widerlegt, wie der von dem gewissen *je ne sais quoi*, vermöge dessen der Anschlag des Einen

Spielers den Klang der Saite anders ausprägen soll als der des anderen.

„Auch in diesem Betreffe habe ich daher, — wenn gleich im Voraus überzeugt, dass sowohl unsere Kunsturtheiler und Kunstsprecher, als auch Virtuosen, Virtuosenanbeter und sonstige Kunstgläubige, sich ihren Glauben an das gewisse *je ne sais quoi* auch durch die evidenteste Demonstration physischer Unmöglichkeit doch nimmermehr werden nehmen lassen, — dennoch geglaubt, wenigstens zu Gunsten der Verständigeren, unseren verehrten Chladni auffodern zu dürfen, auch über diesen Punct seine vielbewährte Autorität zu interponiren, wie er es denn auch in den nachstehend mitgetheilten Aufschlüssen mit höchst dankenswerther Bereitwilligkeit gethan hat."

Zunächst gestehe ich Ihnen nun aufrichtig, dass ich mich über die höchst anziehende und scharfsinnige Auffassung des Anschlags auf dem Pianoforte, auch über die gegebene Erklärung der Klangverschiedenheiten eines von verschiedenen Spielern behandelten Instruments gefreuet habe. Die Letztere ist gut. Sie gründen aber auf diese ein Urtheil über frühere Ansichten des Pianoforte-Anschlags, die ich hier dagegen in Schutz zu nehmen versuche; ich setze deshalb über folgende Sätze meine Bemerkungen hinzu:

1. Sie sprechen der technischen und ästhetischen Anschlagsauffassung allen Werth ab.

Sie nennen es eine oberflächliche Antwort, wenn auf die von Ihnen aufgestellte Frage erwiedert würde: „die erwähnte Verschiedenheit sei eben eine natürliche Wirkung der verschiedenen Individualität der

Spieler und ihrer eigenthümlichen Spielart und dgl.“, die nur für den praktischen Techniker, für den Dilettanten, den blossen reinen Aesthetiker Werth haben könne; für den Physiker, Akustiker sei sie Wort- und Phrasenschall.

Ohne hier zu untersuchen, inwiefern der Dilettantismus, die praktische Technik und die blosse reine Aesthetik des Pianofortespiels sich mit der Individualität des Spielers befassen, will ich nur noch vorbemerken, dass ich hier nicht das heutige Pianofortespiel und seinen Anschlag, auch die von Ihnen gerügten Bezeichnungen des Letztern, durch hart, weich, hölzern, elastisch und unelastisch in Schutz zu nehmen versuche. Wenn ich aber für eine eigenthümliche Art des Pianoforte-Anschlags zu sprechen mir die Freiheit nehme, so halte ich mich an die Lehre, welche uns J. S. Bach darüber hinterlassen hat, und über welche wir eine doppelte Entwickelung von Forkel und Herrn Professor Griepenkerl besitzen. Der Bachsche Anschlag erschien mir immer als eine eigenthümliche Art, und weil die letztere von Ihnen angegriffen wird, so hielt ich mich hier zu diesen Gegenbemerkungen veranlasst.

Indem Sie in der oben angeführten Stelle *) sagen: „kurz es fehlt uns noch immer der Schritt von der obigen Erklärung der entferntern Ursache der Klangverschiedenheit zu der nähern Ursache derselben“, so deu-

*) Vorstehend S. 235. *Anm. d. Rd.*

ten Sie mit diesen Worten auf drei verschiedene Momente in der Tonausprägung hin: Saitenanregung, Schwingungsform derselben und ausgeprägten Ton. Weil die Schwingungsform der Zeit nach zwischen der Anregung der Saite und dem ausgeprägten Ton erfolgt, so nennen Sie die Schwingungsform die nähere, und die Saitenanregung die entferntere Ursache der Tonausprägung. Ich müsste mich sehr irren, wenn die Unterscheidung zwischen näherer und entfernterer Ursache der Tonausprägung Ihnen nicht Veranlassung zur Unterscheidung der technischen, akustischen und ästhetischen Auffassung des Anschlags gewesen sei. Wie sehr wir aber auch die einzelnen Anschlagsmomente durch technische, ästhetische und akustische Tonausprägung unterscheiden mögen: für den ausgeprägten Ton sind sie unzertrennlich. Die aus der Saitenanregung hervorgehende Schwingungsform fällt mit dem Ton in denselben Moment zusammen, und nur die Saitenanregung hat die Schwingungsform, und damit den Ton in der Gewalt. Die technische, ästhetische und akustische Tonausprägung arbeiten gemeinschaftlich an der möglichst vollkommenen Saitenfibration, d. h. an dem Einen möglichst schönen Ton, und weil ihr gemeinschaftliches Werk, der Eine schöne Ton, Eins ist, so muss es auch die Ursach davon sein. Es bleibt damit der eigenthümlichen Anschlagsart ein Spielraum übrig; die technische und ästhetische Anschlagsauffassung erscheinen nicht als Wort- und Phrasenschall, und der Werth derselben wird von Ihnen (auch für das Pianoforte) in einer folgenden Stelle zugegeben, wo Sie von den aufgezählten Verschiedenheiten in der

Reibung der Saiten bei dem Violinspiel und von ihren unzähligen Combinationen sprechen, „aus welchen eine unermessliche Verschiedenheit in der Art und Weise der Saitenanregung entspringt, und welche es ganz begreiflich erscheinen lassen, wie von so vielen, sämmtlich guten Spielern doch ein jeder Klänge von eigenthümlich verschiedener Präge erzeugt, je nachdem er sich mehr die eine, als die andere dieser unendlich verschiedenen Nuancen der Saitenanregung eigen gemacht hat.“

2. Sie stellen den gemeinüblichen Glauben an eine eigenthümliche Art und Weise des Anschlags, wovon der mehr oder weniger schöne Klang abhängt, als ungegründet dar. Die Beweise gegen diese eigenthümliche Anschlagsart auf dem Pianoforte finden Sie *)

a) darin, „dass der Pianofortist keineswegs, wie der Geiger, der Harfen- und Guitarrespieler die Saite willkürlich bald näher am Stege, bald mehr gegen die Mitte hin anschlagen kann, sondern der Hammer trifft die Saite unwandelbar allemal an einem und demselben von Instrumentenmachern bestimmten Flecke;“

b) darin, „dass der Pianofortist den Hammer nicht bald in dieser bald in jener Richtung gegen die Saite bewegen kann, wie der Geiger den Violinbogen; sondern der Hammer bewegt sich gegen die Saite unwandelbar in einer und der-

*) Vorstehend S. 236 — 237. *Rd.*

selben durch den Mechanismus bestimmten Richtung;“

c) darin, „dass der Pianofortist den Hammer nach erfolgter Tonanregung nicht willkürlich länger oder kürzer die Saite berühren und fortwährend anregen lassen kann, sondern die Berührung hört unwandelbar jedesmal unmittelbar nach dem Anschlage auf.“

Was nun die Beweiskraft dieser Sätze für die Grundlosigkeit einer eigenthümlichen Art und Weise des Anschlags kürzlich betrifft: so gestehe ich Ihnen aufrichtig, dass ich diese sehr bezweifeln muss.

a) Sie fordern für die eigenthümliche Art und Weise des Anschlags auf dem Pianoforte einen grössern Spielraum in der Saitenanregung, ähnlich dem, welcher dem Geiger, dem Harfen- und Guitarrespieler gestattet ist. Die von Ihnen angeführte Ausmittelung des Saitenpunctes für den Hammeranschlag, vom vorderen Stege an, auch die Richtung, in welcher sich der Hammer zur Saite bewegt, so wie der Umstand, dass der Hammer nach erfolgter Tonanregung die Saite nicht willkürlich länger oder kürzer berühren und fortwährend anregen kann — entsprechen Ihrer Forderung für einen solchen Spielraum nicht. Mit Recht. Diese drei Sätze beschreiben einzelne Theile der mechanischen Einrichtung des Instruments, welche nur als leidender Spielraum, als beschränkter Wirkungskreis der eigenthümlichen Anschlagsart in Betracht kommen können. Die beiden ersten Sätze gehören zu den Vorkehrungen,

die im Mechanismus des Instruments getroffen sind, wodurch die Möglichkeit einer vortheilhaften Ausnahme des durch den Anschlag hervorgebrachten Tons vorbereitet wird. Sie haben aber mit dem Anschlag an sich nur das zu thun, dass Sie erwarten, wie der Act der Fingerthätigkeit, worin das Wesen des Anschlags besteht, sie behandeln wird, um zur möglichst vortheilhaften Ausnahme des Tons mitwirken zu können. Der dritte Satz greift die Mängel des Instruments an, nach welchen es den Ton nicht tragen kann; desto mehr wollen wir das Verdienst des eigenthümlichen Anschlags anerkennen, der diese Mängel möglichst zu ersetzen weis. Schon aus dieser Characterisirung der drei Sätze geht genugsam hervor, dass ihnen alle Beweiskraft gegen eine eigenthümliche Anschlagsart gänzlich abgeht.

Das räumliche Gebiet der Fingerthätigkeit wird durch die Tastatur des Claviers näher dargeboten; der Spielraum für die Finger im Augenblicke der Tonausprägung ist aber nicht so gross, als bei dem Geigen-, Harfen- und Guitarrespiel. Die Taste des Pianoforte gestattet bei der Tonausprägung den Anschlag entweder hinten oder vorn. Bei den Untertasten wird entweder die ganze Fläche, oder die eine und andere Seite, auch die Mitte derselben dem Finger als Spielraum dargeboten. Dieser Spielraum auf der Tastenfläche ist klein. Wir wissen aber bei der Tonausprägung die Punkte sicher zu treffen, um durch den Anschlag die Saite in die möglichst vollkommne Fibration zu setzen und wissen auch die Verrichtungen der Hand und Finger so zu len-

ken, dass sie, beschränkt auf den kleinen Spielraum der Tastenfläche, dennoch durch den Anschlag den Ton mit der möglichsten Summe von Tonfülle versehen können. Doch das führt mich

b) auf das Wesen des Anschlags selbst. Hier ist nicht von der Einrichtung des Instruments und besonders der Tastatur die Rede, welche in den vorhergehenden drei Sätzen näher bezeichnet wurde und welche als Vorkehrung zu einem schönen Ton mitwirken können. Dieser sogenannte dem Instrumente inwohnende Anschlag ist nun materielles Tonmittel zur Tonerzeugung.

Sie bezeichnen den Anschlag auf dem Pianoforte mit den Worten: „kurz, der Pianofortist vermag Nichts weiter, vermag in seinem Anschlag (als solchen) keine andere Verschiedenheit zu legen, als nur die einzige der grössern oder geringern Stärke des Anschlags. Sie räumen in diesen wenigen Worten dem Anschlag viel ein. Grössere oder geringere Stärke des Anschlags bezeichnet alle von den äussersten Grenzen derselben eingeschlossenen Zwischengrade, in welchen die möglichst verschiedenen Ton-Modificationen zur Erscheinung kommen. Die grössere oder geringere Anschlagstärke bietet eben so viele Formen der Ton-Modificationen dar, als nothwendig sind, um die aus der Fingerspitze in die Taste übergehende Gefühlsmodification daran fest zu halten. Oder bestimmter gesagt, die grössere oder geringere Anschlagsstärke ist eben ein Werk der verschiedenen Gefühls-

modification, der Gefühlsgradation, welche aus dem Finger in die Taste übergeht. Die aus dem Finger in die Taste übergehende Gefühlsgradation ist der Anschlagsstärke und dem dadurch hervorgebrachten Ton entsprechend (analog). Die verschiedenen Gradationen des aus dem Finger strömenden Gefühles sind die verschiedenen Grade der zum Ton erforderlichen Anschlagsstärke. Der Anschlag nimmt alle Grade des im Finger vorhandenen Gefühls auf, und lässt sie im Ton treu wieder erscheinen.

Was sie aber auch dem Anschlage mit der zugestandenen grösseren oder geringeren Stärke einräumen: so bezeichnen diese Begriffe nur die Wirkung des Anschlags, nicht den Anschlag selbst. Stärke und Schwäche machen nach Ihrer Ansicht die Realität des Anschlags aus. Sie sind aber nicht der Anschlag, sondern Das, was der Anschlag bearbeitet und entwickelt. Das Wesen der eigenthümlichen Anschlagsart ist weniger in der Kraft zu suchen, womit die Taste niedergedrückt wird, sondern hauptsächlich in der Art und Weise, wie jene Kraft von dem Finger auf die Taste getragen wird. Nicht mit der Summe der Kraft, welche von dem Finger auf die Taste getragen wird, hat es die Art und Weise des Anschlags zu thun, sondern mit der Art und Weise, wie jene Summe der Anschlagsstärke im Moment der Fingerthätigkeit in der Hand entwickelt wird. Stärke und Schwäche sind, an sich betrachtet, materielle Begriffe, die in ihrer Anwendung auf den Anschlag der Bearbeitung bedürfen. Die auf die Taste getragene

Kraft ist aus Druck und Spann- oder Schnellkraft zusammengesetzt. Beide dürfen in ihrer gemeinschaftlichen Wirkung sich einander nicht stören und aufheben. Dazu bedarfs aber einer besondern Art der Behandlung jenes Drucks und jener Schnellkraft, und diese Behandlung ist eben die Sache eines eigenthümlichen Anschlags. Der Lehrer des Anschlags darf sich mit der geringeren und grösseren Stärke als Realität des Anschlags nicht begnügen, vielmehr muss er sie aus den dazu vorhandenen Elementen entwickeln. Das, was durch die Thätigkeit aller dabei mitwirkenden Organe und Kräfte im Anschlagsmoment aus jener Stärke und Schwäche gemacht wird, damit ein schöner Ton die Folge davon sei, darauf, auf den Entwickelungsmoment derselben kommt es an, und diesen Entwickelungsmoment bezeichnen wir eben mit der eigenthümlichen Anschlagsart. Es ist ein Unterschied, Kraft als gegeben voraussetzen, oder erst welche bilden wollen. Ohne diesen Bildungsact giebt es keine brauchbare Stärke und Schwäche des Anschlags. Wie letzterer sie bildet, so ist die eigenthümliche Anschlagsart.

Diese Entwickelung der Anschlagsstärke setzt aber eine gewisse Stellung der Hand in dem Gelenke, durch welches sie mit dem Arm verbunden wird, voraus, um jene schon oft genannte Spann- und Schnellkraft zu gewinnen. Auch eine bestimmte Form der Hand und Finger und ein bestimmter Act der Fingerthätigkeit sind dazu erforderlich, um die zu entwickelnde Kraft auf eine zweckmässige Art

, einem Finger auf den andern übertragen zu
nen. Der dadurch hervorgerufene Ton hat die
sste Summe von Tonfülle, womit er seine Zeit-
er ganz ausfüllt und keine Vor- und Nachmo-
ate tonlos vorübergehen lässt; der nach der
icht eines sinnigen Instrumentenbauers „ein einzi-
Tonpunkt ist, welcher sich nach allen Seiten
ichweit ausdehnt;“ der nach Forkel von der ge-
rigen Zeit der Saiten-Fibration und nach Chlad-
von der möglichst vollkommenen Saiten-Fibration
ängt; der mit der Tonfülle auch die innere An-
e zur schönen Verbindung aufeinanderfolgender
ne verbindet, der in dem Anschlage für die aus
Fingerspitze strömende Gradation des Gefühls
n so viele Ton-Modificationen zu formen weis,
r vielmehr das Werk der Steigerung des aus
n Finger stammenden Gefühls ist.

Die Entwickelung der bei solcher Tonschönheit
ausgesetzten Anschlagsstärke aus der Hand- und
gerkraft im Anschlagsmoment ist eine verdienst-
e Kunst, die Spielraum zur eigenthümlichen
sbildung genug darbietet; sie ist aber nicht das
erk eines individuellen Characters. Chladni sagt:*)
uf keine Weise ist zu glauben, dass ein Spieler
was von seinem individuellen Character auf eine
s unerklärbare Weise unmittelbar in das Instru-
nt übertragen könne, sondern es geschieht nur
ttelbar, durch das Mechanische der Behandlung

*) Seite 191 des VI. Bandes. — Vergl. nachstehend S. 256. *d. Rd.*

Er behauptet also, dass in die mechanische Behandlung der Tonausprägung etwas Individuelles, also in den Anschlag etwas Eigenthümliches gelegt werden könne, und gesteht also damit eine eigenthümliche Anschlagsart zu. Also mit der anerkannten Stärke und Schwäche, oder schnellen und langsamen Hammerbewegung kann man die eigenthümliche Art des Anschlags nicht bestreiten, da jene durch diese erst gewonnen, und die Letztere bei jener Stärke etc. vorausgesetzt wird, und Sie wollen doch mit dem Werke das Daseyn der Ursache gewiss nicht bestreiten?

So viel über die Beweiskraft Ihrer Gründe gegen eine eigenthümliche Anschlagsart. Als Beschreibung einzelner Theile der mechanischen Einrichtung des Instruments beweisen sie, genau genommen, nichts, da sie wohl als leidender Spielraum, als Wirkungskreis der eigenthümlichen Anschlagsart in Betracht kommen können, aber übrigens mit dem Wesen des Letzteren, mit dem Act der Fingerthätigkeit, mit dem thätigen Entwickelungsmoment der zur Anschlagsstärke erforderlichen Hand- und Fingerkraft, nichts zu thun haben. Auch Ihrer aufgestellten Anschlags-Realität fehlt als Resultat, als Wirkung der eigenthümlichen Anschlagsart, alle Beweiskraft gegen die Letztere. Der Glaube an eine eigenthümliche Anschlagsart bleibt also unangefochten.

3) Noch setze ich einige Worte über „die Geheimnisse hinzu, welche nach Ihrer Ansicht der rechte Künstler in sein Spiel zu legen weis, und durch

deren Anwendung er den Klang seines Instruments aufs vortheilhafteste auszuprägen und oft in so magischer Schönheit hervortreten zu lassen versteht, dass man meinen mögte, er vermöge den Saiten eine eigene Seele einzuhauchen.“ Sie rechnen zu diesen Geheimnissen:

a) „dass ein guter Spieler gerade denjenigen Grad von Stärke zu treffen verstehe, bei welchem das Instrument, seinem eigenthümlichen Baue nach, sich am vortheilhaftesten ausnimmt.“

b) „dass der gute Spieler vornehmlich solche Dinge spielt, welche dem Klange des Instruments am vortheilhaftesten zusagen.“

c) „dass er jede Taste gehörig lang niedergedrückt hält, um den Klang nicht früher als nöthig ist wieder zu sperren.“

Was nun kürzlich das erste betrifft, so liegt für uns das Geheimnissvolle nicht in dem von Ihnen vorhin so treu beschriebenen eigenthümlichen Baue des Instruments; auch *sieht* der gute Spieler *ein*, dass der eigenthümliche Bau des Instruments einen gewissen Grad der Anschlagsstärke erfodert, wenn der Ton desselben sich vortheilhaft ausnehmen soll. Aber darin finde ich mit Ihnen allerdings *ein Geheimniss*, dass der *gute* Spieler den rechten Grad der Anschlagsstärke zu *treffen versteht*. Dies eine Geheimniss ist nichts anderes, als eine eigenthümliche Anschlagsart. Dies *Treffen* der rechten Anschlagsstärke geht aus einem Act der Fingerthätigkeit hervor, und bezeichnet den Entwickelungsmoment der

rechten Anschlagsstärke aus der vorhandenen Hand- und Fingerkraft im Anschlagsmoment. Die bewusste Entwickelung der Anschlagsstärke kann gelehrt werden: die darüber vorhandenen Begriffe schärfen das Gefühl der mit dem Anschlag beschäftigten Fingerspitze, wodurch das Reich der Erfahrung und damit der Zugang zu jenem Geheimniss des guten Spielers geöffnet wird. So entwickelt sich das Treffen der rechten Anschlagsstärke, oder die begreifliche Art und Weise, die Taste niederzudrücken, kurz der eigenthümliche Anschlag.

Sie finden das zweite Geheimniss der guten Spielart darin, „dass vornehmlich solche Dinge gespielt werden, welche dem Klange des Instruments am vortheilhaftesten zusagen.“ Hierüber wäre Vieles zu sagen; doch ich beschränke mich hier. Dies Geheimniss ist schon mit der Entwickelung des eben besprochnen enträthselt. Nur wer gelernt hat, den vollkommen schönen Ton auf dem Instrumente hervorzubringen, auch ihn in seiner Wirkung zu erkennen; wer aus den Anlagen des schönen Tons die schöne Tonverbindung aufeinander folgender Töne zu entwickeln weis, der weis, welche Dinge dem Klange des Instruments am vortheilhaftesten zusagen. Das Wesen solcher Dinge kann in ihrer eigenthümlichen Einrichtung zu suchen sein, nach welcher sie die schöne Ausprägung und Verbindung der Töne zulassen. Die Einrichtung solcher Dinge muss auch eine wohlthuende Deutlichkeit der Tonausprägung und Tonverbindung und damit eine schöne musikalische Deklamation zulassen. Und da der An-

schlag die musikalische Aussprache ist, so kann die Einrichtung jener Dinge nur aus dem Anschlag hervorgehen, oder vielmehr, es zeigt sich, dass die Einrichtung solcher Dinge, welche dem Klange des Pianoforte vortheilhaft zusagen", nur in einer practischen Anwendung der Begriffe der Anschlagslehre auf das Pianofortespiel besteht, womit der tüchtige Componist dem Spieler vorarbeitet.

Auch das von Ihnen ausgezeichnete dritte Geheimniss des guten Spielers, „nach welchem er jede Taste gehörig lang niedergedrückt hält, um den Klang nicht früher als nöthig ist wieder zu sperren," hängt mit dem Anschlag innigst zusammen. Diese Eigenthümlichkeit der guten Spielart verändert nur die Folge der drei zur Tonausprägung erforderlichen Momente. Sie reihet an ihre Tondauer und ihr Tonende das Einsetzen des nachfolgenden Tons, und bringt, durch die Uebertragung der Thätigkeit des vorhergehenden Fingers auf den nachfolgenden, Zusammenhang in die Tonfolge. Kurz, wie wir die zur gehörigen Anschlagsstärke erforderliche entwickelte Fingerkraft von einem auf den andern Finger übertragen, so verbinden wir die Töne. Die Taste gehörig lang niederdrücken, heisst die Thätigkeit des mit dem Anschlag beschäftigten Fingers länger unterhalten, heisst vollenden, was von dem Anschlag als einem Entwickelungsmoment der rechten Anschlagsstärke aus der dazu vorhandenen Fingerkraft gefordert wird.

Sie haben daher mit den Worten, „dass der gute Spieler den rechten Grad der Anschlagsstärke zu treffen verstehe“ eine verschiedene Art und Weise des Anschlags und also eine Eigenthümlichkeit desselben eingeräumt, und sind damit Ihrer Behauptung, „dass auf dem Pianoforte die Klangpräge von der Art wie der Spieler die Tasten anschlägt gänzlich unabhängig sei“ entgegen getreten. Auch trifft ihr Urtheil die Kunstphrasen von hartem, weichem, elastischem Anschlage nur zum Theil, da ihre Bedeutung nicht auf den eigenthümlichen Anschlag, sondern nur auf dessen Wirkung bezogen werden kann.

Entschuldigen Sie, hochgeehrtester Herr! diese Bemerkungen gegen ihr scharfsinniges Vorwort mit der Wichtigkeit seines Inhalts für das Pianofortespiel. Es handelt sich ja um Ansichten, die, in ruhiger Sprache entwickelt, nicht verletzen wollen. Irre ich, so bitte ich, mich durch gütige Belehrung auf den rechten Weg zu führen.

Indem ich etc.

Friedland (Meklenburg-Strelitz)
21. July 1835.

Schwinning.

Erläuterung;

von

Gfr. Weber.

Seit dem Jahr 1827, wo des verewigten Chladni und meine gemeinschaftlichen Bemerkungen über den

hier wieder angeregten Gegenstand im VI. Bande, (Heft 22) der Cäcilia erschienen, hatten wir es erwartet, dass Bekenner des gemeinüblichen Glaubens uns erwidernd entgegentreten und uns vielleicht berichtigen und belehren würden. Endlich, und nachdem der vortreffliche Chladni es nicht mehr erlebt, tritt ein geistreicher und, wie aus dem ganzen Geiste des vorliegenden Sendschreibens hervorgeht, von ernstem und wahrem Interesse für die Kunst beseelter Gegner mir allein entgegen.

Mit der Hochachtung, welche sein Streben verdient, antworte ich, in meinem und des verklärten Chladni Namen, folgendes Wenige als Erläuterung. — Ich sage als Erläuterung, nicht als Vertheidigung; denn wir sind gar nicht angegriffen.

Wir haben gefragt: wie lässt sich physicalisch, wie lässt sich nach den bekannten Grundsätzen der Mechanik, der Dynamik, die Möglichkeit denken, dass ein Clavierspieler durch eine eigenthümliche Art und Weise des Anschlages (welche Eigenthümlichkeit in etwas Anderem bestünde, als in grösserer oder geringerer Stärke des Anschlags) eine Claviersaite in eine andere Art von Vibration versetzen, ihr daher einen anderen eigenthümlichen Klang entlocken könnte, als durch jeden anderen eben so starken oder eben so schwachen Anschlag geschehe? — Wir haben solche Möglichkeit nach physicalischen, mechanischen, dynamischen Grundsätzen bezweifelt — ja geläugnet.

Der vorstehende Aufsatz des sehr verehrten Herrn Correspondenten enthält aber nicht einen einzigen physicalischen Satz, — und folglich keinen Angriff gegen uns; — er enthält keine einzige physicalische Erklärung der wirklichen Verschiedenheit des Klanges eines und desselben Claviers unter der Hand dieses oder jenes Spielers, als diejenigen, welche ich gegeben habe, und folglich keinen Angriff gegen mich; — er enthält keinerlei

physicalische Erklärung, wie — oder auch nur Behauptung, dass eine andere Verschiedenheit des Anprallens des Clavierhammers an die Saite möglich sein sollte, als die von uns einzig angenommene Verschiedenheit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit der Bewegung des Hammers, oder was dasselbe ist, grösserer oder geringerer Stärke seines Anprallens, oder überhaupt, um in der Kunstsprache der Physiker zu reden, des Stosses, — und folglich keine Antwort auf unsere Frage.

Sowohl in unserem, als in meinem Namen, bleibt mir demnach nur übrig, dem achtungswerthen Herrn Verfasser des vorstehenden Sendschreibens für die Aufmerksamkeit, welchen er unseren Aufsätzen *) geschenkt und für das Interesse, welche der Seinige unseren Lesern gewiss nach Verdienst gewähren wird, freundlichst danken.

GW.

---

*) Ganz vorzüglich verdient die körnige Erörterung Chladni's am angef. Orte wiedergelesen zu werden. (S. 188 des 6. Bandes.) — Beiläufig bemerkt: an der, auf vorstehender Seite 249 vom Herrn Correspondenten ausgehobenen Stelle, spricht Chladni nicht vom Clavierspieler, sondern ausdrücklich vom „Harfenspieler" in Vergleichung und grade im Gegensatze zu Clavierspielern, von welchen der Nach- und Gegensatz spricht.

Möge der vortreffliche Verfasser der *E. Weber*'schen Wellenlehre, welchem die Cäcilia schon so manchen werthvollen Beitrag verdankt, den Gegenstand seiner Bemerkungen in diesen Blättern würdigen!

GW.

Recensionen.

as System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt von *H. F. Mannstein;* nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus derselben Schule. — Système de la grande Méthode de Chant de Bernacchi etc.

Dresden und Leipzig in der Arnold'schen Buchhandlung.
Ladenpreis 6 Rthlr. = 24 Fr.

Angezeigt von *Gfr. Weber.*

enen, welche es vielleicht verwunderlich finden könnten, ss das vorliegende Werk die grosse Menge vorhande- r Singschulen hier noch um eine neue vermehre, tritt r Verfasser gleich im Vorwort mit der Antwort entge- n:

„Es ist keine neue; sie enthält vielmehr jene Grundsätze, durch welche die Riesen und Choriphäen les Gesanges, *Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff* u. a. m. gebildet worden und von welchen alle bisher erschienenen Unterrichtsbücher ziemlich kleine Abkömmlinge sind, die theils wenig, theils gar nichts von der Grösse ihrer Eltern erbten."

Diese Aeusserung dient uns denn auch als Schlüssel r Lösung der, beim Lesen des vorliegenden Titels, ei- m Jeden entgegentretenden Frage: was heisst das: Das ystem der grossen Gesangschule des *Ber- acchi*; dargestellt von *H. Mannstein?* — Hr. Mannstein — entnehmen wir aus der ausgehobenen Aeusserung, ver- nden mit einigen weiter im weiteren Verlaufe vorkom-

menden ähnlichen — Herr Mannstein, zunächst Schüler des trefflichen Kammersängers *Micksch* in Dresden, und durch ihn ein Enkel jener grossartigen Schule, aus welcher dieser und so viele grosse Gesangtitanen hervorgegangen, will die, von seinem genannten Lehrer durch mündliche Tradition empfangenen Grundsätze, welche unter unseren heutigen Sängern verloren zu gehen drohen, hier schriftlich niederlegen, sei es nun zur Warnung, Belehrung und Bekehrung der Zeitgenossen, oder wär es auch nur um einer künftigen besseren Generation den Schatz aufzubewahren.

Ein solches Unternehmen kann jeder Verehrer der, unsere heut zu Tage gemeinübliche Gesangschule an Gediegenheit allerdings weit hinter sich lassenden, Schule des vorigen Jahrhunderts, (und zu diesen zählen auch wir uns sehr gerne,) nicht anders als sehr dankenswerth finden, wenn auch nicht grade Jeder so ganz in die vielen argen und bitteren Klagen über das hohe Verderbnis unserer heutigen und deren schmähliches Zurückbleiben gegen die lieben Alten, einstimmen wird, in welchen Jeremiaden unser Verfasser seiner üblen Laune an so gar vielen Stellen Luft macht, (S. 8, 13, 16, 53, 54, 55.)

Seines Lehrbuches Hauptverdienst setzt er darein:

„es behandelt mit Gründlichkeit theils Gegenstände, welche „in keiner bisher erschienenen Gesangschule auch nur erwähnt werden, z. B. die Gesetze der äusseren Haltung „beim Singen, die Tonbildung, die Mundstellung, den Ausdruck u. s. w., theils solche, welche nur oberflächlich besprochen werden, z. B. das Athmen, das Portamento di voce, die Verbindung der Register, die Vortraglehre, die „Stimmerhaltung u. a. m. So gehören auch die wenigen „Beispiele, mit welchen die Bolognesische Gesangschule „das Höchste zu erreichen lehrt, nicht zu ihren geringsten „Vorzügen."

— „Die Principien, welche mein Buch enthält, sind „bis jetzt noch nicht im Druck erschienen" u. s. w.

Der Herr Verfasser avancirt, wie man sieht, ein wenig Viel — und in der That doch ein bisschen viel Mehr

als sich mit der Wahrheit verträgt: — denn wahrlich es ist ja doch eine arge Behauptung, dass in keiner der bisher erschienenen Gesangschulen die Gesetze der äusseren Haltung beim Singen, der Tonbildung, der Mundstellung, des Ausdrucks u. s. w. auch nur erwähnt würden! — Sind denn, um ein neues Buch zu empfehlen, solche Verunglimpfungen aller Vorgänger nothwendig? — oder sind sie auch nur nützlich? — Wie könnten sie es sein, da sie von jedem, der nur ein paar solcher Bücher gelesen hat, augenblicklich als unwahr erkannt werden müssen? — Denn in der That, wir wüssten ja im Gegentheile schier Keines zu finden, worin von Haltung, Tonbildung, Mundstellung, Ausdruck u. s. w. keine Erwähnung geschähe!

Doch was kümmert es uns, was der Verfasser über andere Lehrbücher urtheilt; schauen wir zu, was in dem seinigen Gutes steht!

Dieses Guten ist, — wir wollen es gern von Vorn herein sagen, in der That recht Viel. Die vorgetragenen Lehren sind von der Art, dass jeder aus guter Schule hervorgegangene Sänger und Gesanglehrer sie — wenn auch nicht überall als neu bewundern, — doch als richtig beinah durchgängig gerne unterschreiben wird.

Das Werk ist in fünf Theile abgetheilt. Der erste ist überschrieben:

Erster oder theoretischer Theil.

Im Anfange des ersten Kapitels, von der Stimme, spricht der Verfasser von der physicalischen Theorie der Erzeugung des Gesangtones in der menschlichen Kehle; er kennt aber diese Theorie nur bis auf *Liscovius*; was in diesem an bis in unsere neueren Zeiten weiter in diesem Fache geleistet worden ist, namentlich auch in den gegenwärtigen Blättern, erst von mir, dann von *Chlad-*. *E. Weber*, *Savart* u. a. m. (S. *Cäcilia* Bd. I, 8; IV, 155,

229; VIII, 146) ist unserem Verfasser unbemerkt vorüber gegangen. —

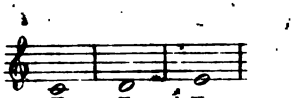
Da indessen die physicalisch-akustische Theorie über diesen Punct, wie der Verfasser mit Recht erwähnt, dem practischen Künstler keinen erheblichen Vortheil gewährt — so wollen wir ihm nicht nur diese Lücke gar gern verzeihen; — wir wollen es vielmehr überhaupt mit manchem, was er über diesen Gegenstand sagt, nicht so genau nehmen, — (z. B. wenn er meint und lehrt, der Kehlkopf schliesse eine einer Claviatur vergleichbare Scale ein;) — wie wir auch nicht genau nach physikalisch-akustischem Beweise all der Dinge fragen wollen, welche er von der Mitwirkung des siebartig durchlöcherten Gaumenknochens, seines schwammartigen Ueberzuges u. dgl. m. zu rühmen weis, (auf welches physicalische und akustische Theoretisiren er auch in der Folge immer wieder zurückzukommen nicht lassen kann, z. B. S. 2, 5, 7, 9, u. a. m.,) was „für den Wissbegierigen von „grossem Interesse, dem Künstler jedoch keinen erheb„lichen Vortheil gewährt!“

Das Kapitel Vom Athemholen rühmen wir mit Vergnügen schon allein darum, weil es eine Regel enthält, die man — unbegreiflicher Weise — schier in allen Gesangschulen (die des Pariser Conservatorium ausgenommen) nicht findet, indess sie doch die allererste und allerwesentlichste Grundregel für die Art und Weise des Athemholens zum Singen, und den wesentlichen Unterschied desselben vom gewöhnlichen Einathmen, bildet, — welcher Unterschied darin besteht: dass beim gewöhnlichen Einathmen mehr der Unterleib als der Brustkasten geschwellt wird, welcher letztere beinah in müssiger Ruhe bleibt, — indess beim Athemschöpfen zum Singen, grade umgekehrt, der Unterleib sich einziehen, die Rippen des Brustkastens aber sich hoch heben müssen, um in ihrer Höhlung die Luftmasse aufzunehmen und in der Gewalt zu behalten, und so mit geschlossenem Athem, wie man es nennt, singen zu können.

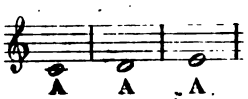
Dass man immer eine möglichst reichliche Portion Luft einathmen und vorräthig halten soll, — immer so viel als ohne nachtheilige Anstrengung geschehen kann, — hat der Herr Verfasser zu empfehlen vergessen.

Mehres Andere, was sonst noch in dieses Kapitel gehören könnte, ist in weiter folgenden Kapiteln nachgebracht.

Das Kapitel: Vom Angeben des Tones (beim Scala-Singen), enthält das Gewöhnliche; nur nicht die Warnung: den Ton nicht hauchend, sondern immer mit geschlossenem Athem anzusetzen, — mit anderen Worten: beim Scala-Singen doch ja um's Himmels willen nicht zu singen:



selbst nicht mit auch nur ganz leisem Hauche, — sondern doch ja ohne allen Hauch:



oder wieder mit andern Worten: den Kehlkopf nicht vor dem Tonanschlage zu öffnen, — den Athem nicht vor dem Tonanschlage los zu lassen, — den Ton zugleich mit und durch das Oeffnen des bis dahin geschlossenen Kehlkopfes beginnen zu lassen.

Die folgenden Kapitel: Von den verschiedenen Stimmen, und: Von deren Registern und Umfang, handeln den Gegenstand richtig und fasslich ab. Der Verfasser nimmt bei der hohen Sopranstimme drei Register an: (etwa $\bar{c}$ — $\bar{f}$, dann $\bar{g}$ — $\bar{\bar{f}}$, und von da an

bis zur äussersten Höhe, S. 4, 5, 23;) — Alt, Tenor und Bass haben deren nur zwei.

Ein folgendes Kapitel sagt uns viel Gutes über Mutation, und über Krankheiten der Stimmen.

Das bis hierher Berührte nannte unser Verfasser den theoretischen Theil: folgendes Weitere nennt er

Practischen Theil.

Er beschreibt zuerst die äussere Haltung beim Singen, und zwar auf folgende Weise:

„Vor allen Dingen muss der Lehrling . . . in gerader, „aufrechter Stellung stehen, so dass die Fersen einander „berühren, die Fussspitzen aber ein wenig auswärts ge„kehrt sind. Der Kopf muss gerade, die Ellbogen müs„sen sanft an die Seiten gehalten werden. Hat der Schü„ler Noten in der Hand, dann muss er dieselben so ge„hoben halten, dass die Augen in gerader Richtung dar„auf fallen und die Arme wieder leise die Rippenfläche „berühren. Die Brust muss etwas vorgedrückt, der Un„terleib dagegen unmerklich nach innen gezogen werden."

— Lachen wir bei Leibe nicht über die Stellung, die wir uns, wenn wir wollen, freilich soldatesk steif vorstellen können: die Steifheit wird schon vergehen, die Gradheit wird bleiben und der Gesundheit des Sängers, so wie dem Auge des Zuhörers, lange Jahre hindurch wohl thun. — Etwas outrirt ist indessen wohl die Warnung: „steht der Lernende z. B. mit ausgespreitzten Beinen, so „läuft er Gefahr, sich einen Bruch zu singen." —

Der Verfasser schreitet nun zur Lehre: Von der Tonbildung. Er unterscheidet den guten, und den schönen Ton. Die Wesenheit des Ersten besteht darin, dass er frei von Nasen-, Zahn- und Kehlklange sei, dass er nicht heraus gestossen, sondern heraus gezogen werde. — Von diesem, vom guten Tone, wird nun hier gehandelt, und zu diesem Behufe zuvörderst empfohlen,

den aus der Kehle durch den Rachen hervorströmenden Ton nicht an das Rachengewölb, auch nicht an die vordere Wand der Rachenhöhle, die *Choanen*, sondern an den vorderen Theil des knöchernen Gaumens anschlagen zu lassen, — was alles mit physicalisch-akustischen Sätzen gefüttert, erläutert und bewiesen wird, — Manchem aber nicht gar practisch — manchem Andern auch wohl nicht genügend erscheinen möchte.

„Natürlich bricht sich die aus der Luftröhre getriebene „Luftsäule, indem sie gerade in die Höhe steigt, am leich„testen an der gerade über ihr ausgespannten oberen „Wand der Rachenhöhle, an dem Rachengewölbe. Da „aber nach physikalischen Gesetzen die tönende Luftsäule „in demselben Winkel, in welchem sie anschlug, auch wie„der zurückgetrieben wird, so kann der so angeschlagene „Ton nicht die Freiheit gewinnen, sondern muss in den „Kehlkopf zurückfallen, weshalb er auch Kehlton ge„nannt wird. Er klingt dumpf, gepresst, hat immer etwas „Blökendes, ist bei allen Stimmen, vorzüglich aber bei „den Bassisten, ihrer tiefen Stimmlage wegen, deren breite „Luftsäule schwer zu lenken ist, zu finden, dem klassisch „gebildeten Ohre aber unerträglich.

Allerdings kommt (wir wissen es gar wohl,) unter den Dogmen der vortrefflichen alten italienischen Sängerschule auch das Theorem vor: man müsse es ordentlich im Munde spüren, wie der Ton über den Vorderzähnen anschlage; wir haben dies aber nie anders als blos figürlich verstehen können; denn dass sich so Etwas wirklich erkennen, körperlich fühlen, die Richtung welche die Klangwellen nehmen, sich wirklich physisch bestimmen lasse, ist uns nie glaublich gewesen, so wie kein Physiker, kein Mathematiker oder Akustiker an die von unserem achtungswerthen Verfasser gemachte Anwendung der Lehre von Rückprallungswinkeln u. dgl glauben wird; — wie denn auch Hr. Mannstein selbst uns nirgendwo sagt, wie man es denn machen müsse, um die Klangstrahlen grade in der und der Richtung aus dem Kehlkopfe an den Vordergaumen anprallen zu machen.

Auch hier aber werden wir uns mit dem Verfasser leicht versöhnen, durch seine schon erwähnten Worte, dass Dergleichen „für den Wissbegierigen von grossem „Interesse, dem Künstler jedoch keinen erheblichen Vor„theil gewährt.“ Diesen Letzteren gewährt weit mehr Dasjenige, was demnächst S. 16 gesagt wird: „es bleibt die „Aufgabe eines guten Gesanglehrers, den jedesmaligen „Schüler so lange zu beobachten, bis er weis, bei wel„cher Mundstellung sein Ton am angenehmsten klingt, „und diese dann unverändert beibehalten zu lassen.“ Diese Regel ist sicherlich die einfachste und practisch richtigste! Oeffne den Mund mässig, öffne ihn in der Art wie es dir am gewöhnlichsten und allernatürlichsten ist, mache gar nichts Besonderes weder mit der Zunge noch mit den Lippen etc. In hundert neun und neunzig Fällen gegen einen ist dieses die dem Klange deiner Stimme günstigste innere und äussere Mundstellung. Erst nach dieser ersten Untersuchung und Uebung magst du dann weiter untersuchen und proben, ob diese oder jene Aenderung der Haltung dieses oder jenes Theiles, — etwa der Zunge, des Gaumensegels, — einiges Erweitern der Rachenhöhle, — ein vollkommneres Anschliessen der Lippen an die Zähne, eine etwas grössere, oder geringere Oeffnung des Unterkiefers, oder der Lippen u. dgl. dem Klange vortheilhafter, — oder ob gar ein wesentlicher Fehler — etwa gar eine bereits angewöhnte Unart zu beseitigen ist. Hast du so geprüft und das Beste gefunden, so behalte es. *Probatum est.*

Was der Verfasser vom sogenannten Kehltone noch weiter sagt, ist zu merkwürdig, als dass wir es nicht hier — statt aller Begutachtung — lieber wörtlich zur allgemeinen Würdigung ausstellen sollten:

„Die Abart des Tones, welche wir Kehlton nannten, „ist auch von dem ungebildeten Ohre daran zu erkennen, „dass er durch die geringste äusserliche Be„tastung des Kehlkopfes erstickt wird. Der „Lehrer lasse also den Schüler, welcher Kehlton hat, bis-

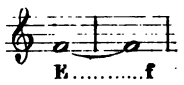
„weilen während eines verlängerten Tones den Kehlkopf „gelinde drücken, bis davon kein oder nur sehr wenig „Einfluss auf die Stimmgebung zu verspüren ist. Damit „kann der Lernende, so lange er noch keine Kenntniss „des Tones besitzt, zu jeder Zeit untersuchen, ob er an „dem bezeichneten Fehler leide." — —

Es folgt nun die Lehre von dem nicht blos guten, sondern schönen Ton, welcher sanft, weich, *di buona pasta*, voll, edel und characteristisch und den Textworten entsprechend sein soll. Als Mittel, diese Eigenschaften zu erwerben, wird die *Messa di voce* empfohlen.

Ein drittes Kapitel handelt wieder: Von der Mundstellung, — Oeffnung des Unterkiefers — Haltung der inneren und äusseren Theile des Mundes. — (was Alles wie man sieht, eigentlich zu den bereits berührten Gegenständen gehört hätte.) Wir hören bei dieser Gelegenheit, dass viele Anfänger die Untugend haben, die Zunge gleich einem Kegel im Munde aufrecht zu stellen (!), — weshalb der Lehrer sie ihm mit einem Löffelstiel niederbeugen soll. —

Dem folgenden Kapitel, Von der Uebung der Scala, zufolge, ist diese das einzige Mittel, den Schüler richtige Intonation zu lehren. Versteht Herr Mannstein hierunter das Reinsingen, so meinen wir dagegen, dieses lasse sich durch kein Mittel in der Welt lehren, und wer das nicht mit auf die Welt gebracht hat, lernt es nie; und wenn wir, mit Herrn Mannstein ganz einverstanden, das Scalasingen für die wichtigste Elementarübung für die Stimmebildung erkennen, so ist es doch nicht um des Reinsingens willen der Fall.

Er empfiehlt sodann, „um den Anschlag des Tons zu „erleichtern, die Scala mit Nennung der Buchstaben „C D E F G A H anfangs singen zu lassen"; — ein Vortheil welchen wir nicht begreifen. — Worin soll der Nutzen davon bestehen, den Schüler z. B. singen zu lassen:



Er lässt übrigens die Scala nicht, wie die meisten Lehrer, allein auf dem Vocal A, sondern auch auf E und auf O singen, (und eben so auch andere Uebungen, z. B. S. 19, 20.)

Es folgen Anleitungen zum sogenannten Solmisiren, und dann Scalen und andere Elementarübungen in Noten ausgesetzt, zum Theil mit unterlegtem beziffertem Basse. (Warum nicht lieber die Ziffern in wenigen Noten oder Notenpuncten ausgesetzt? — Dann könnten auch andere Leute sie spielen, die nicht so gelehrt sind wie Herr Mannstein.)

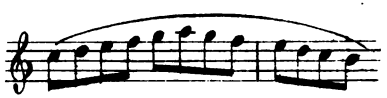
Das Kapitel: Von der Verbindung der Stimmregister, behandelt diesen Gegenstand mit dem ganzen Ernste, welcher die alte italiänische Sängerschule charakterisirt, aber doch nicht vollständig. Der Sänger soll

1.) vordersamst sich bemühen, mehre der an den Grenzen zweier Register liegenden Töne, z. B. Tenorstimmen und Sopranstimmen die Töne $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, und $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, sowohl mit Bruststimme als im Falsett mit möglichst gleicher Tonstärke und möglichst ähnlicher Klangpräge anzuschlagen.

2.) Hat nun z. B. der Ton $\bar{f}$ als Falsett-Ton an Kraft und Fülle gewonnen, so soll ihn der Schüler mit Brust angeben, verlängern, und während der Verlängerung unmerklich in die Mittelstimme über-, und von da wieder in die Bruststimme zurückgehen lassen. Damit aber bei diesem Wechsel der Register kein Ueberschnappen der Stimme oder Schluchzen hörbar wird, soll er die Bruststimme, als die klangvollere, während der Verlängerung, sänftigen, die Mittelstimme hingegen, als die schwä-

chere, verstärken, wodurch der Abstand unbemerkbarer wird, bis er durch fortgesetztes Studium fast gänzlich verschwindet. Dieselbe Uebung muss mit $\overline{g}$ getrieben werden — u. s. w.

Nach diesen Abgleichungs- und Verähnlichungsstudien, eigentlich erst Vorübungen zu demjenigen was man gewöhnlich, und zuweilen ausschliesslich, unter Registerverbindung zu verstehen pflegt, dem Vortragen solcher Figuren, welche aus dem Umfange eines Registers in den eines anderen hinauf oder hinab steigen, wie z. B.



sollten nunmehr

3.) die Regeln und Vorschriften zur Anwendung jener Vorübungen und zu dem erwähnten Verbinden der Register, in Gängen, Läufen und auch Sprüngen, folgen; — allein solche Belehrungen fehlen hier gänzlich; — was wir um so lebhafter bedauern müssen, da wir grade über diese, von unsern Sängern so wenig cultivirte Materie grade von unserem Verfasser ohne Zweifel so viel Gutes und richtig Belehrendes hätten erwarten dürfen. *)

*) Einigen Mangel an Sorgfalt verrathen in eben diesem Kapitel auch noch einige offenbare Irrungen. Der Verfasser verweiset Pag. 23 auf das vierte Kapitel des I. Theiles, meint aber offenbar das fünfte. (Pag. 4.) — Wenige Zeilen später verweist er auf das Kapitel, Ueber die Eintheilung der Stimmen: Ein solches Kapitel existirt aber nicht; er meint auch hier das Von den Registern der Stimmen. — Gleich darauf spricht er von einem f des Soprans auf der dritten Linie! Wo giebt es ein solches? — Blose Druckfehler sind es nicht, denn der *en regard* abgedruckte französische Text enthält dieselben Irrungen ganz gleichmässig.

Es folgt ein Kapitel: Von dem Tragen des Tones, unter welchem Ausdrucke der Verfasser sowohl 1.) jedes gewöhnliche *Legato*, gebundenes Vortragen einer Tonreihe:

als auch 2.) jedes Absingen zweier Töne auf Einem Vocale

und endlich 3.) das eigentliche italiänische *Portamento di voce* versteht, welches „mittels Vorausnahme des zweiten Tones" ausgeführt wird, „welche jedoch an Zeitwerth „nie mehr als ein Zwei und dreissig-Theil betragen darf." z. B.

für welches Alles dann noch mehre Uebungsbeispiele folgen.

Das hierauf folgende Kapitel: Vom Athemholen, (d. h. nicht von der schon oben besprochenen Art und Weise wie zum Singen der Athem genommen werden muss, sondern, oder vielmehr: „an welchen Stellen in einem Musikstücke geathmet werden darf") enthält die gewöhnlichen Regeln, — nur zum Theil allgemeiner ausgesprochen als sie in der That wahr sind; z. B. „man darf nicht im Tact-„strich athmen" . . . . . „Im $\frac{4}{4}$-Tacte wird am schicklich-

„sten vor dem 2. und 4. Viertel geathmet“ . . . . „Im $\frac{3}{4}$-„Tacte ist nach dem 2. Viertel zu athmen.“ Wer mögte solche Regeln in ihrer Allgemeinheit unterschreiben? —

Beiläufig wird erwähnt, dass zuweilen, z. B. im theatralischen Gesange, ein Athmen sogar nach jeder Sylbe eines Wortes, als Zeichen der Erschöpfung, an seinem Orte sein könne, (was eigentlich nicht hierher gehört) — so wie auch als besondere Benachdruckung der 3 ersten Sylben der Worte Sarastro's: Doch — geb — ich — dir die Freiheit nicht; — (welches Letztere wir weniger unterschreiben mögten.)

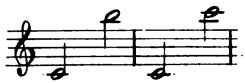
Der dritte Theil ist überschrieben:

Unterricht für den melismatischen oder figurirten Gesang,

(nachdem bereits in den vorigen Kapiteln wenigstens Läufe und sonstige Melismen und Figuren genug gelehrt worden.) —

Das erste Kapitel: Von Läufen, lehrt und übt Passagen dieses Namens der Reihe nach von geringerem und grösserem Kaliber (wobei gelegenheitlich, pag. 38, die — weit allgemeinere — Regel beigebracht wird, beim Aufwärtssteigen die höheren Töne immer progressiv mit stärkerem Athem zu unterstützen) — warnt vor dem sogenannten Lachen der Passagen, — berührt auch die Lehre vom *Staccato*, — dann das Studium der „Sprünge“ — worunter hier eigentlich Arpeggio-artige Figuren (gebrochene Accorde) verstanden sind.

darunter aber auch einzelne grosse Sprünge:



Die vier folgenden Kapitel: Vom Vor- und Nachschlage, — Vom Schleifer, — Vom Schneller, — und: Vom Doppelschlage, enthalten mehr die Erklärung der also genannten Figuren selbst, und der Zeichen, durch welche sie in der Notenschrift angedeutet werden, als eigentliche besondere Singregeln.

Dem folgenden, wenig bedeutenden, Kapitel: Vom Suchen des Tones, *cercar il tuono*, schliesst sich das Kapitel

Vom Triller an. Neben vielen nützlichen Lehren, ist uns aufgefallen, dass der Verfasser die sogenannte Hülfsnote des Trillers überall als sogenannte Durchgangnote darstellt, nicht als Wechselnote, wie wir es im XI. Bande der *Cäcilia* S. 262 bis 276 des 44. Heftes gelehrt. — Eine Recension soll kein Streit über Meinungsverschiedenheiten sein. Wir können unrecht haben — Herr Mannstein auch.

Ein

Vierter Theil

des Werkes, betitelt: Aesthetischer Theil, handelt: Von dem Vortrage der verschiedenen Gattungen des Gesanges, — dann der Aussprache, — insbesondere der Vocale, des a, — des e, — des i, — der Doppellauter ä, ö, au, ei, äu, ui, eu und ü, welche unser Hr. Verfasser als einen Vorzug der teutschen Sprache vor der italiänischen betrachtet, — der Consonanten, besonders l und r, — u. s. w.

Ganz auffallend war uns, was von der Aussprache des Vocalen i gelehrt wird. „Um ihn angenehm zu singen, — heisst es pag. 66, „muss man das i dem e in der Aussprache nähern.“ — Eben so das u dem o, Seite 66. — Einen solchen Lehrsatz hätten wir im aesthetischen Theile eines Lehrbuches wie das vorliegende zu finden wahrlich nicht erwartet, sondern vielmehr grade diesem unserem Verfasser eine reinere Festhaltuug der, von ihm selbst früher S. 17–18 angedeuteten Lehre erwartet: jeden Vocal möglichst rein und unverfälscht auszusprechen. — Man denke sich doch einen Sänger, welcher, um z. B. die Worte: „Dies Bildnis wie bezaubernd schön“ angenehm und aesthetisch zu singen, alle darin vorkommenden i dem e in der Aussprache näherte! — oder in den Worten: „Dumpf und dunkel ruht“ die u dem o! —

Es folgt hierauf die Lehre Vom Ausdruck, — ein Kapitel, dessen Inhalt wir mehr ein schönes Moralisiren über schönen Ausdruck, als eine Lehre vom Ausdrucke nennen können.

Ein

Fünfter oder diätetischer Theil

handelt endlich Von der Erhaltung der Stimme.

Unter diesen diätetischen Regeln kommt, mit Recht, auch die Warnung vor: nicht allzuviele Stunden täglich mit Gesangstudien zuzubringen. Der Verfasser erlaubt „nicht „mehr als täglich zwei Stunden,“ und gibt dafür nachstehende „Zeittafel:“

„Nach dem Frühstück:

5	Minuten	Scala-Singen.
15	-	Pause.
10	-	Scala-Singen.
15	-	Pause.
15	-	Solfeggiren.
30	-	Pause.
30	-	Solfeggiren.

Zwei Stunden nach Tische:

10	Minuten	Scala-Singen.
15	-	Pause.
15	-	Solfeggiren.
10	-	Pause.
10	-	Solfeggiren.
10	-	Pause.
30	-	Solfeggiren.“

(macht übrigens täglich 3 Stunden und 40 Minuten — oder, nach Abzug der Pausen, 2 Stunden und 5 Minuten.)

Unbekannt war uns übrigens — wir wollen es in unserer Unschuld nur gestehen — was der Verfasser uns in diesem Kapitel mit folgenden Worten erzählt:

„Manche Sänger pflegen durch heftig erregten und „befriedigten Geschlechtstrieb die Stimme zu reizen. Nun „ist zwar nicht zu läugnen, dass sie einige Stunden „nach Anwendung dieser Aufregung von erhöhter Kraft „scheint. Da es aber“ . . . . . .

Nun ja, das Weitere versteht sich.

Den Beschluss des Werkes machen, von S. 73 bis 88, verschiedene Recitative aus Tancred, Vestalin, Titus und Zauberflöte, belehrend in Noten ausgesetzt, — und endlich noch 13 Bogen alte *Solfeggj* (theils mit blos bezifferten, theils auch mit gar unbezifferten Bässen,) theils von *Caselli*, *Manzoni* und Anderen, die meisten aber anonym.

Warum gerade diese? — Wär es uns gelungen, in diesen Solfeggien irgend etwas zu finden, um dessen Willen man ihnen grade den Vorzug besonderer Nützlichkeit oder Zweckmässigkeit in einem höheren Grade beilegen könnte als so vielen anderen bereits allgemein verbreiteten, guten Solfeggien, — wie gern wollten wir es den vorliegenden verzeihen, dass sie denn doch gar arg nach dem lieben Alterthum und seinen Perücken schmecken

ınd dass man bei den meisten derselben wohl allenfalls einen componirenden Sänger, aber doch gar zu wenig einen Componisten erkennt. — So aber, wie sie sind, bedauern wir es im Interesse des braven Verfassers und der Verbreitung seines Werkes, dass dieser Anhang den Preiss dieses letzteren, ohne wesentlichen Gewinn, nicht wenig vertheuern muss.

Sollen wir es endlich mit Einem Worte aussprechen, in was denn eigentlich das Charakteristische des vorliegenden Lehrbuches besteht: — es ist grade dasjenige, was die alte italienische Sängerschule von unsern heutigen Sängern unterscheidet, es ist *der grosse, tiefe Ernst, mit welchem das methodische Studium empfohlen wird.* Statt dass in unserer Zeit jeder verdorbene Friseur, jeder relegirte Student etc., fühlt er sich ein wenig Stimme und Gehör, flugs vom Kamm-futteral und von der Mappe weg, mit Einem Satze auf die Bretter springt, gurgelt, und sich lustig — bald auslachen, bald aber auch beklatschen lässt von einem an gediegneren Gesang nicht gewohnten Publicum, — statt solcher unverschämter Oberflächlichkeit, wusste noch vor kaum einem halben Jahrhundert ein angehender Sänger nicht anders, als dass er sich erst *mehre Jahre*, durch methodische, höchst ernstliche Studien zum Sänger vorbereiten müsse, und dann erst es wagen dürfe, vor ein kunstgerecht gewöhntes Publicum zu treten. — Und dass auf diesem, freilich mühsameren, Wege unvergleichlich Gediegneres zum Vorscheine kommen musste, als was nach heutiger Mode erzeugt wird, ist denn freilich ganz ausserordentlich natürlich.

Dass auf diesen Weg der Verf. des vorliegenden Werkes die Zeitgenossen wieder zurück zu führen strebt, ist verdienstlich und dankenswerth, und hauptsächlich

darum können wir sein Auftreten in der literarischen Welt nur mit unserm allerbesten Wunsche begleiten.

GW.

Les Soirées musicales, Collection de huit ariettes et quatre Duos italiens, avec une traduction française par Mr. *Crevel de Charlemagne*, mis en musique, avec accompagnement de Piano, par *G. Rossini*.

Paris, Mayence et Anvers. Prix net 10 Fr. — relié 12 Fr.

Les Soirées musicales, (eben so) avec une traduction française par Mr. *Crevel de Charlemagne*. Traduction allemande par le Professeur *G. Friederich*.

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 4 fl. 48 kr.

Herbei, herbei, ihr zahllosen Anbeter des *divino maestro*, — herbei ihr Gefeierten der Salons, ihr die es am besten wisset, dass ihr am Ende doch mit keines andern Meisters Melodeien so unfehlbares Glück machet, als mit den Zauberweisen des unnachahmlichen Zuckerbäckers *Gioachino*, — herbei! herbei! hier findet ihr dessen was ihr bedürft die Hülle und Fülle! Hier steigt euer Meister und Abgott, er, der sich sonst nur mit Opernwerken abgibt, herab vom Breterthrone, setzt sich freundlich, ja gleichsam als wär er nur ein Mensch wie Unser- oder Euer-einer, herablassend zu Euch an's Clavier, zieht ein Heft ganz allerliebster Cavatinchen, Canzonettchen, Boleros, Tyrolesen, Barcarolen, ja gar Tarantellen, auch Duette für verschiedene Gattungen weiblicher und männlicher Singstimmen aus der Tasche, sämmtlich nagelneu und express für euch, ihr lieben Leutchen, componirt, — er legt das Heft auf euern Clavierpult — accompagnirt so artig, und ist eben, mit einem Worte, ganz allerliebst — grade wie seine Compositionen

selbst; — und Ihr singt sie so gar schön und herzig vom Blatte weg, — so entzückend, dass Ihr am Ende den Meister selbst schier noch höher entzückt als er Euch.

Ernstlich: die Freunde der Rossinischen Musik erhalten hier, gewiss zu ihrer Freude, ein volles Dutzend neuer Compositionen, theils für eine, theils für zwei Singstimmen, so lieblich, so pikant und so gefällig gurgelnd, wie man's nur immer von einem Rossini erwarten kann, und in der That haben wir noch nie in einem nicht fingersdicken Heftchen so viel Producibles und zur Production am Pianoforte Avantageuses beisammen gefunden wie in dem hier vorliegenden.

Ganz vorzüglich wirkungsreich ist, vor allen andern Nummern, das Duett Nr. 12 für Tenor und Bass: Erst ein Wechselgesang zweier Schiffer beim Seesturm; Gedicht vom Conte *C. Pepoli*, dem beifallgekrönten Dichter der *Puritani*, — vom Tonsetzer anfänglich mit einer Schwüle wahrhaft peinigender Harmonieen, die dem Zuhörer schier Herz und Ohr quälen und beides ordentlich zuschnüren, schier peinigend lang und, vielleicht absichtlich, bis nahe ans Langweilige hingedehnt, um dann bei den Worten

Ecco il ciel si fa sereno,
Spunta il sol nel suo splendor, ...
Sceso a spiaggia, la mia bella
Mille volte vo baciar — u. s. w,

in ein jubelndes *A*-dur auszubrechen, bei dessen Anhören man nur gradezu mitjubeln mögte, — so wunderfreundlich und frisch, dass selbst der etwas ungeschickte Brummbass der Clavierbegleitung ihn nicht zu verdunkeln vermag, und die Irrationalität der fünf- oder siebentactigen Rhythmen gar nicht störend gefühlt wird. — Wahrlich wer Rossini auch nicht anbetet, muss ihn um dieses einzigen Nummer willen wenigstens liebgewinnen so wie er eben ist.

Der Stich („*ornée d'une superbe lithographie*“) der Pariser (Auflage) weniger, der Mainzer ist hübsch, angenehm, lesbar und correct.

Der Pariser Ausgabe ist ein französischer Text von Herrn *Crevel de Charlemagne* mitunterlegt, — der Mainzer Auflage aber, ausser dem italiänischen und dem französischen, auch noch ein teutscher von einem uns bis jetzt unbekannt gewesenen Herrn *professeur Friederich*. Auch diese Uebersetzungen singen sich — wenn auch freilich nicht grade so ohrenrecht wie der wälsche, doch ganz gut.

„*Les même morceaux seront publiés incessament avec accompagnement de Guitarre.*“ *GW.*

The germ of fine Pianoforte Playing, — by *J. D. Rohlffs.*

London, Wessel et Co. Importers and Publishers of foreing musik; Nr. 6, Frith Street, Soho Square. Price 10/6.

Angezeigt von *Gfr. Weber.*

Der Behuf, zu welchem der Verfasser der vorliegenden Vorbereitungs-Clavierschule seine Anfangsgründe dem Publicum überreicht, besteht darin: *To assist Masters in forming Pupils on the correct Principles, and to enable those of limited musical Knowledge to teach Beginners the elements, without danger of acquiring bad habits*, oder, wie er mit andern Worten auf der ersten Blattseite sagt: seine Absicht ist, die beste Art und Weise anzudeuten, wie der Schüler in der kürzesten Zeit so weit kommen könne, sein eigener Lehrer zu werden.

Nun, und wie hat der Verfasser diese Aufgabe gelöset? — Ei nun, nicht eben besser und nicht eben übler als hundert Andere, welche, eben so wie er, zu hundert neun und neunzig schon vor ihnen da gewesenen ebensolchen Anfangsbüchern ein zweihundertstes verfertigt

haben. Schlecht können wir daher sein Werk nicht schelten; und für uns Teutsche mag es als blos indifferent passiren; — das aber ist gewiss, dass wenn eine Clavierschule wie die vorliegende eine Lücke in der englischen Literatur des Clavierunterrichts ausfüllt, — es alsdann entsetzlich übel um jene Literatur stehen muss!

Man frage uns nicht, was wir denn an den Lehren, welche die vorliegende Schule den Anfängern des Clavierspieles vorträgt, falsch oder unrichtig finden? — Gern wollen wir antworten: „Gar nichts!" — denn das Wenige was wir nicht ganz richtig finden können, mag nicht der Rede werth sein. — Aber man frage uns eben so aufs Gewissen, was wir denn darin lobenswerth, verdienstlich, oder auch nur überhaupt neu finden, — und wir werden eben so gewissenhaft auch wieder antworten müssen: „Gar nichts!" — Und man frage uns ja nicht: was kann ein Lehrbuch wie dieses nützen? denn unsre Antwort müsste wahrlich auch wieder heissen: — „Gar nichts!"

Eine kurze Aufzählung des Inhaltes des Werkes und seiner Art und Weise möge diese kurze Anzeige beschliessen.

Dass dasselbe ganz nur zum ersten Unterrichte bestimmt ist, haben wir bereits angedeutet. Nur über die ersten Schwierigkeiten will der Verfasser seinen Eleven und ihrem Lehrmeister hinüberhelfen, eine richtige Haltung der Hände, Tactfestigkeit, Leichtigkeit im Notenlesen, und Unabhängigkeit der Finger begründen, zu welchem Ende er sich auf einzelne Fingerübungen, Scalen, und Uebungsbeispiele grösstentheils in unverrückter Lage der Hände, beschränkt. „*Information on other points of less importance mai be sought in any accredited Piano-Forte School.*"

Die Lehr-Methode, deren er, seinen Anfängern zum Frommen, sich bedient, ist fast durchgängig die katechetische (in Fragen des Lehrers und Antworten des Schülers eingekleidete).

So beginnt er seinen Lehrcursus damit, seinen Eleven zu fragen: „Wie und wohin muss der Clavierstuhl gestellt werden?“ — und auf diese Frage muss dann der Eleve ihm antworten: „Der Sitz muss dem mittleren c̄ der Claviatur gegenüber gesetzt werden.“ — „Aber wie weit“ — fragt der Lehrer weiter — „wie weit muss der Stuhl von der Claviatur wegstehen?“ Auch dieses explicirt ihm der Lehrling. — „Wie hoch muss der Stuhl sein?“ — wird er weiter gefragt — „Wie hoch die Ellnbogen?“ — „Wie müssen die Beine stehen?“ — Und all das weis der Lehrling, denn er beschreibt es dem fragenden Lehrer aufs Haar. —

Allen Respect vor der katechisirenden Lehrmethode! aber das Fragen muss einen Sinn, eine Bedeutung haben. Diese Bedeutung liegt — das benutzte schon Socrates, und das sieht seit Socrates jeder auch nur halbwegs verständige Mensch ein — diese Bedeutung kann nur darin liegen, dass man den Lehrling durch Fragen darauf hinführt, eine Wahrheit, eine Erkenntnis, gleichsam aus sich selber und aus seinem eigenen Verstande heraus zu wickeln, — ihn durch Fragen ordentlich hinzuführen, dass er sie von selbst und in sich selbst entdecken, finden und aussprechen muss.

Nun frage ich aber: heisst das fragend lehren, wenn Einer ein Buch macht, in welchem er, statt zu schreiben: „Setze den Stuhl dem c̄ gegenüber“ — einen Lehrmeister fragen lässt: „Wo muss der Stuhl stehen“ worauf ein Lehrling antworten muss: „der Stuhl muss gerade dem c̄ gegenüber stehen“; — oder wenn er, statt zu erklären, wie dieses oder jenes Uebungsbeispiel eingeübt werden soll, — hinschreibt: „Wie musst du die-

ses Uebungsbeispiel einüben?“ — worauf er den Lehrling antworten lässt: „Ich muss dabei meine Hand und Finger nach den Regeln halten, welche ich erlernt .... einen Finger um den andern üben .... und dabei muss ich besonders sorgfältig bedacht sein, dass .... u. s. w. —! (S. 4)

Wir sagen es nicht gerade um des eben jetzt vorliegenden Werkes willen allein, sondern überhaupt weil es uns schon gar zu oft auch bei hundert anderen Lehrwerken aufgefallen ist, wie sinnlos, unverständig und ungeschickt die Frageform so oft angewendet zu werden pflegt, gleich als wäre das dem Lehrling deutlicher, verständlicher, wenn man, statt zu sagen: setze den Stuhl vor $\bar{c}$, — die Frage setzt: „wohin?“ — und die Antwort: „Vor $\bar{c}$!“ —!

Was nun die Lehren selbst angeht, welche in dieser beliebten Katechisirmethode abgehandelt werden, so sind es folgende: Stellung des Clavierstuhls, — Haltung der Hände und Faust, — Uebung einzelner Finger, — Uebungen der Handstellung — (nach den Fingerübungen!) — Zeitmas, — Intervalle, — Tetrachorde, (wie gelehrt!) harte Tonleiter, — Namen der Tonleitern — Dauer der Töne, — Pausen, — Fingersatz für die Durscalen.

Will man uns um die Ursache grade dieser Auswahl von Lehren, und grade dieser Ordnungsfolge fragen? — so müssen wir gestehen, dass wir auf solche Frage keine Antwort wissen, dass zwar wir selbst den tiefen verborgenen Sinn, welcher vielleicht in solcher Vortragsordnung liegen mögte, zu erforschen bemüht waren, aber unverrichteter Sache vom Versuche abstehen mussten. — Als einige Entschuldigung unseres Stumpfsinnes, ja als Beweiss, dass man ein wahrer Oedip sein muss, um den geheimen Ordnungsplan unseres Verfassers zu enträthseln, erwähnen wir, dass er die Empfehlung des lau-

ten Zählens der Tacttheile in dem, der Stellung des Clavierstuhls gewidmeten, ersten Kapitel (S. 2.) vorbringt, sie im Kapitel von der Haltung der Hand und der Wrist wiederholt, — die Lehre vom Tacte selbst aber erst später (S. 5.) nachfolgt, — u. dgl. m. — Dass wir den tiefen Plan welcher in solcher Ordnungsfolge liegen mag, zu fassen unvermögend sind, wird man uns hoffentlich verzeihen.

Nach dem bis hierher erwähnten Unterrichte wird nun, in zwölf *Lessons*, zur Einübung von eben so vielen kurzen Handstückchen geschritten, mittels welcher der bejammernswürdige Anfänger schonungslos durch eben so viele Tonarten — bis *Ges*-dur und *Fis*-dur — durchgequält und selbst in die enharmonische Verwechslung von *Ges* zu *As*, und von da wieder in *Ges* zurück, eingehetzt wird, mit welchen Handstückchen aber in jeder Tonart auch einzelne Fingerübungen, Uebungen der Handstellung und Scalenübungen verbunden werden, so wie wieder katechetische Belehrungen über alles in jedem Handstückchen Vorkommende. So wird z. B. dem Lehrlinge das erste Handstückchen vorgelegt, welches die Ueberschrift führt: *Allegro moderato*; und der Lehrer fragt den Schüler: „Was heisst *Moderato?*“ — worauf ihm der Schüler antwortet: „das bedeutet mässig geschwind, *moderately quick.*“ — „Was bedeutet die Klammer (Accolade) welche die obere Notenzeile mit der Basszeile verbindet?“ — Antwort: „Das bedeutet, dass diese zwei Zeilen zusammen gespielt werden müssen;“ u. dgl. — S. 11.

Den besagten 12 *Lessons* folgen sodann noch eben so viele Molltonleitern mit Fingerbezifferung, — dann — unter dem Titel: *Harmonic Skeletons of scales*, die verschiedenen harten und weichen Dreiklänge, ebenfalls mit Fingerbezeichnung, — und endlich auch noch eine eben solche chromatische Tonreihe für beide Hände.

Von den ziemlich geschmacklosen Handstückchen sind manche nachlässig gestochen, z. B. S. 30. 10*th Lesson*, die

Noten sehr häufig unrichtig unter einander gesetzt, und im 8. Tacte sogar ein Achtel zu viel.

Den Schluss bildet ein Uebungsbeispiel von drei Blattseiten, unter dem bescheidenen Titel: „*Multum in Parvo.*“ — (Sic!)

Warum wir von dem vorliegenden, jedenfalls unbedeutenden, ausländischen Werkchen dennoch so ziemlich ausführlich Notiz nehmen? Um des Werkes selber willen doch wohl nicht? — Aufrichtig zu antworten: Nein, und nicht ohne Nebenabsicht. Wir wollen diese Nebenabsicht gradezu aussprechen.

Es reisst im teutschen Musikhandel mit jedem Tage mehr die Manier ein, schier jede im Ausland erscheinende Gesang- oder Instrumentalschule alsbald ins Teutsche zu übersetzen und zu ediren, um sie auf den teutschen Markt zu fahren. Dem teutschen Verleger ist ein solches ausländisches Werkchen — jedenfalls doch immer wieder ein neuer Verlagsartikel mehr, der ihm schier nichts kostet — zumal die Uebersetzung, vom ersten besten halbverständigen, halb Sprach- und halb Musikkundigen gemacht, um Spottgeld geliefert wird. — Die guten Dilettanten, Lehrlinge und ihre Eltern, kaufen es gläubig — denn es ist ja „das Neueste“ was in Frankreich oder in England etc. erschienen ist, und ist ja auch ins Teutsche übersetzt, muss also doch ohne Zweifel werthvoll sein! — Sie kaufen, und finden sich betrogen; — oder, — noch schlimmer: sie finden das nicht einmal, und das Unheil ist noch ärger! —

Welchen ungemessenen Schwall solchen Zeugs unsere Musikläden bereits ausgespieen haben und den lieben Kauflustigen täglich aufmutzen, ist eine nur allzuklägliche bekannte Thatsache. — — Und da — wollten wir eben

unserseits wenigstens das Unsere thun, — unsere vaterländischen Verlagshandlungen zu warnen, und sie zu bitten, doch nicht ein Gleiches zu thun durch Uebertragung auch dieses hier vorliegenden, so ganz und gar nichtsbedeutenden Productes auf unsern überfüllten teutschen Boden und auf die *Conti correnti* ihrer Abnehmer.

GW.

Cours d'éducation pour le Pianoforte, composé et dédié à S. A. la Princesse M. G. de Nassau, par son maitre de Musique, *Chretien Rummel*, — Première partie, contenant 50 pièces faciles, divisées en trois suites. Suite 1, 2 u. 3.

Mayence, Paris et Anvers, à 1 fl. 12 kr.

Nun da kanns ja nicht fehlen! Was ein rühmlichst bekannter Clavierspieler und Componist wie Herr Hofcapellmeister Rummel für seine fürstliche Schülerin eigens geschrieben, — gewiss mit der recherchirtesten Sorgfalt geschrieben hat, um die erlauchte Tochter seines Fürstenhauses doch ja auf möglichst dornenfreiem, möglichst rosigem und doch sicherem und kürzestem Pfade über die ersten Schwierigkeiten des Clavierunterrichtes hinauszuführen, — davon dürfen wir anderen, geringen Leute, denen der Meister seine in so hoher Sphäre erprobte Education zur Benutzung zufliessen lässt, uns wohl das Beste versprechen.

Und siehe da, unsere Erwartung täuscht uns nicht. Wir erhalten, in den bis jetzt vorliegenden drei Heften, 50 Handstücke für den ersten Unterricht, in sehr zweckmässig erscheinender Stufenfolge vom ganz Leichten bis zu ganz mässiger Schwierigkeit, so sorglich geordnet, dass man es ordentlich zu sehen glaubt, wie der Erzieher je von einer Unterrichtsstunde zur anderen darauf gesonnen, was er seiner Schülerin nun wieder für die morgige Stunde aufschreiben und mitbringen müsse, um ihr nun dies

oder jenes Neue, in Rosa-Papier eingewickelt, beizubringen. Lehrer und Lernende, welche sich dieser Sammlung bedienen wollen, werden dabei sicherlich ihre Rechnung und hinreichenden Stoff zur Herausbildung bis zu einem mässigen Grade von Fertigkeit finden, und das ohne dabei noch andere Handstücke zur Hilfe nehmen zu müssen.

Dr. *Zyx.*

Sechs Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte; componirt von *Carl Banck.* Op. 7. —

Breslau bei C. Cranz. Pr. 16 Gr.

Carl Banck hat durch seine Lieder aus „Italien" und aus „Deutschland" bereits einen günstigen und verbreiteten Ruf erworben, der seinem bedeutenden Talente für das Fach der Liedercomposition gebührt. Es ist in seinen kleinen Gesangscompositionen durchaus ein poetisches Leben zu erkennen, und insbesondere der Singstimme jene wahre Selbstständigkeit in den meisten bewährt, welche in den, hauptsächlich durch die künstlich figurirte Begleitung gehobenen, Liedern selbst berühmter Komponisten oft vermisst wird. Gleichwohl versäumt er nicht, den Ausdruck der Worte durch die Begleitung in seinen Liedern zu fördern, und erweiset sich in dieser Hinsicht auch als seiner Zeit angehörig, die sich bei Liedern mit einer allzuwenig unterstützen Melodie nicht begnügen mag.

In dem vorliegenden Hefte finden wir die Texte zuvörderst durchaus gut gewählt. Gleich die ersten beiden Volkslieder aus Brentano's des „Knaben Wunderhorn" sind sehr lebendig gefühlt.

Nro. 1: „Ich hört ein Sichlein rauschen" (*a*-moll, $\frac{2}{4}$-Tact) gleitet in gleichmässiger, beschaulich wehmüthiger Bewegung dahin. Die Vertauschung der Molltonart mit der Durtonart drückt die augenblickliche Steigerung des Ge-

fühles, das aber sogleich wieder in seine stille Trauer versinkt, trefflich aus. —

Nro. 2: „das schöne Nännerl" ist tanzmässig, im Volkstone gehalten. —

Nro. 3: „die Heimkehr" von C. Alexander, ist dagegen eine schauerliche Romanze. Zwar hat sie der Componist durchcomponirt, da der Text nicht in allen Strophen denselben musikalischen Ausdruck zulässt. Aber er hat die musikalische Einheit dadurch trefflich hergestellt, dass die Hauptmelodie nur in der Begleitung verändert, dreimal wiederkehrend, zuletzt mit freierem Ausgange, das, seiner Natur nach mehr epische Gedicht, zum lyrischen gestaltet. —

Nro 4: „Schätzli, was traurist Du" ist ganz im Character eines österreichischen Volksliedes gehalten. —

Nro 5: „Suleika's Gesang" von Göthe, ist oftmals von Tonsetzern benutzt worden, was das treffliche, orientalisch-sehnsüchtige Gedicht verdient. C. Banck hat ein Gesangstück daraus gestaltet, das sich der Form der Cavatine nähert. Die Melodie ist einfach, aber gluthvoll, und das ihr inwohnende Feuer steigert die lebendige Begleitung, die durchaus obligat ist. Namentlich geht der Bass bedeutungsvoll seinen selbstständigen Gang. Das Ganze muss in jeder Hinsicht gut vorgetragen einen tiefen Eindruck hervorbringen. —

Nro 6: „Untreue" lässt uns in einer sehr ausdrucksvollen Weise die bange Klage getäuschter Liebe vernehmen; dass die Grundtonart (*g*-moll) gar nicht verlassen wird, ist bei der Einfachheit, die das Gepräge des Ganzen ausmacht, sehr zweckmässig. Das Gedicht übrigens würde schöner sein, wenn es nicht mit einer Erzählung, sondern sogleich mit lyrischer Gefühlsäusserung anfinge. —

Wir wünschen und hoffen, dass C. Banck im Fache der Liedercomposition, wozu er entschiedenen Beruf hat, thätig zu sein, eifrigst fortfahren möge!

A. Kahlert.

„Ave Maria," für vier Singstimmen und Orgel; von *Joh. B. Gordigiani.* Partitur und Stimmen.

Prag bei M. Berra. Pr. 24 kr. C. Mze.

„Regina coeli" (eben so,)
„Salve regina" (eben so,)
„Pater noster" (eben so,)
„Salve mundi domina" (eben so.)

Ein braver Tonsetzer gibt uns hier eine Sammlung sehr rühmenswerther ganz kurzer Hymnen, welche jedem Singchor willkommen sein müssen. Der Styl ist klar, einfach und fast leicht, und doch bei irgend angemessener Ausführung voll schönen und würdigen Effects. Die vier Singstimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass, sind fast beständig durch Orgelbegleitung unterstützt, mit — fast zu wenigen — Ausnahmen, wo sie allein hervortreten. Die Orgelbegleitung selbst ist übrigens bei einigen Nummern ganz entbehrlich, und bleibt bei manchen Stellen besser ganz weg.

Ganz besonders hat uns das höchst einfache „Regina" gefallen mit seinem freundlich erhabenen „Alleluja" und dem so einfach schönen Orgelpunkt am Schlusse.

Wer in so kleinen Stücken so Schönes vermag, der vermag gewiss auch Grösseres.

GW.

Divertissement facile en forme de Walze, pour Violoncelle et Piano, sur des airs Tyroliens tirés des Opéras de Rossini et Auber; par *Maurice Ganz.* Op. 9.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 48 kr.

Kommt heran, all Ihr Violoncellisten, die nicht gern mit Schwierigkeiten kämpfen; wagt Euch keck und muthig heran Ihr Schwachen! hier ist etwas ganz für Euren Schnabel, für Eure Finger und Euren Bogen Verfertigtes, ganz leicht, vom Anfang an bis zum Ende ein blos aus Achtelnoten bestehender, wogender tyrolischer Ländler, den Ihr und der erste bessere Clavierspieler zusammen nach Herzenslust abjubeln könnt, und jedes tanzlustige Mädchen wird Euch Beifall zulächeln, denn es macht zusammen eine recht anmuthige Wirkung. — Und ach! (schier hätt ich's vergessen!) vollends das schmelzende *Andante*, welches dem Walzer als Einleitung vorangeht und gegen dessen Ende als *commencement de la fin* wiederkehrt! — wie müssen da erst der süssesten Sehnsucht Zähren in den himmlischen Augen der schönen Engel glänzen! — den gefühlvollen Spielern hochbegeisternder Lohn!! — Oh! Oh! — (Kauft! Kauft!)

Dass die Violoncellstimme im Tenorschlüssel geschrieben ist, wird Euch ja doch nicht genirren? — Manchem unter Euch wird es wenigstens zu gedeihlicher Uebung dienen; — (und auf dem Notenpult siehts auch gar schön gelehrt aus.)

Dr. *Zyx.*

Das grosse

Musik- und Sängerfest

in Mainz

am

8. und 9. August 1835,

zum Besten des daselbst zu errichtenden Gutenberg-Denkmals.

Wir leben jetzt in der Zeit der Associationen! Von den grossen Aktien-Gesellschaften für Dampfschifffahrt, Dampfwagen und Eisenbahnen, bis auf die energischen Vereine der Schneidergesellen. — von den ungeheuern Versammlungen der Naturforscher und Naturforscherinnen, bis zu den, von dem Dorfbarbier X in Y auf Aktien gegründeten Lesezirkeln, — von den monströsen Musikfesten in England bis zu den eben so ernst gemeinten Vereinigungen der verschiedenen Liederkinder einer der Marken unsers lieben deutschen Vaterlandes; — überall scheint man dem alten Grundsatze zu huldigen: *Concordia parvae res crescunt.* Mögen nun auch die Resultate nicht immer den Vorbereitungrn, den Erwartungen, ja selbst nicht dem gemachten Aufwande entsprechen; so entsteht doch hierdurch unbestreitbar vieles Gute, Grosse und Herrliche, was den individuellen Bestrebungen ewig unerreichbar geblieben wäre.

Obgleich wir schon lange die Art von Künstlerverbindungen kennen, welche man unter dem Namen Musikfeste begreift, und sie also durchaus keine

neue Erscheinungen mehr sind; so kann man sie doch immer noch als Gegenstände von Bedeutung in der musikalischen Welt ansehen. Sie gewinnen noch mehr an Interesse, wenn sie sich an Orten bilden, wo sie vorher noch nicht bestanden.

Ich sündige vielleicht auf die Geduld der geehrten Leser dieser Zeitschrift, wenn ich über die oben genannte Musikfeier einige ausführlichere Notizen mittheile; allein ich muss dem Drängen meiner schreibsüchtigen Feder nachgeben, selbst auf die Gefahr hin, überschlagen zu werden.

Der historische Hergang des Musikfestes und die Festlichkeiten, welche man theils zur Erreichung des artistischen Zweckes, theils zur Unterhaltung der Fremden, veranstaltet hatte, (es ist rühmend zu bemerken, dass alles von der Liedertafel allein ausging und durchgeführt wurde), war nun folgender.

Die erste Veranlassung zu der Unternehmung gab die bald bevorstehende Errichtung eines Gutenberg-Denkmals von der Hand des grossen Thorwaldsen, in Mainz, der Mutterstadt der Erfindung der Buchdruckerkunst und des Erfinders selbst. *) Zum Vortheile des, für solches Monument bestimmten Fonds wurde das Fest unternommen, und ein möglicherweise eintretender pecuniärer Verlust aus den Gemeindemitteln der berühmten Mutterstadt garantirt.

---

*) Die von *Thorwaldsen* in Rom herrlich gemodelte colossale Statue Gutenbergs wird bereits im Atelier des berühmten Bronzeur *Crozatier* in Paris in Erz gegossen, und im Jahre 1836, dem Jubeljahre der Erfindung der Buchdruckerkunst, auf dem Gutenbergplatze, vor dem neuen Theatergebäude, aufgestellt werden. — Wir glauben unsern Lesern Vergnügen zu machen, wenn wir hier eine Lithographie der, von *Bissen*, Thorwaldsens vorzüglichstem Schüler, gefertigte Zeichnung des Monuments beifügen. *d. Rd.*

Caecilia Band XI.
Heft 68. pag. 288.

Durch ein Rundschreiben vom 1ten Mai, (das aber bei uns hier, in H., erst gegen Ende des Maimonates eintraf,) wurden die Singvereine und Sänger der näheren und ferneren Umgegend von Mainz aufgefodert, an einem daselbst den 8ten August stattfindenden Sängerfeste Theil zu nehmen.

Die Einladung geschah von Seite des Vorstandes der Mainzer Liedertafel. — Uns war dieser schöne Verein, an dessen Spitze der kunstfreundliche und kunstthätige *Johann Schott* als würdiger Präsident steht, schon seit einigen Jahren bekannt durch öffentliche Blätter, in denen seiner Leistungen, seiner Concerte, die er theils zu humanen, theils zu patriotischen Zwecken veranstaltet, mit bedeutendem Lobe gedacht ward. *)

Mit freudigem Eifer hatten unsere hiesigen Musikfreunde die dargebotene Gelegenheit ergriffen, mit den Gesangs-Dilettanten von Mainz in nähere Verbindung zu treten.

Auf gleiche Weise trafen auch aus mehren Nachbarstädten die Verehrer der Frau Musica in grosser Anzahl ein, so dass sich der Chor der zusammenwirkenden Sänger auf mehr als 400 belaufen mochte.

Nachdem am Freitag Abend und am Samstage Morgens die beiden Generalproben gehalten waren, fand die musikalische Aufführung am Samstage, 8. Aug. Nachmittags, im Freien statt.

An einem der schönsten Punkte der sogenannten neuen Anlage, eines öffentlichen Gartens auf einer

*) Ich selbst hatte mich von seinem verdienstlichen Wirken überzeugt, indem ich im verwichenen Jahre einem grossen Concerte und einem Souper der Gesellschaft beiwohnte; und ich denke noch mit Freude der wonnigen Augenblicke, welche mir damals so grossen Kunstgenuss und die Bekanntschaft mehrerer höchst achtbarer Männer verschafften.

Anhöhe vor der Stadt, von wo aus man die herrlichste Aussicht auf den Rhein, auf den sich gerade gegenüber mündenden Main und auf die blauen Berge des Taunus geniesst, hatte man, zur bessern Aufstellung der Sänger und des Orchesters, eine sich amphitheatralisch erhebende Bühne mit Sitzbänken und mit einer ziemlich akustisch erbauten Ueberdachung aufgerichtet.

Schon oft wurde über musikalische Aufführungen im Freien gesprochen, und ich glaube, dass sich so ziemlich die meisten und gewichtigsten Stimmen dahin vereinigen, dass nur bei den glücklichsten topischen Verhältnissen, bei der günstigsten Witterung, der Vortrag von Gesang- und Orchesterstücken im ungeschlossenen Raume gelingen könne, und dass selbst auch da, wo die Oertlichkeit einen natürlichen Concertsaal zu bilden scheint, wie dieses etwa auf dem Schlosse zu Heidelberg der Fall ist, immer doch ein grosser Theil des Effectes verloren gehen müsse.

Es lässt sich nach diesen Bemerkungen schon im Voraus das Resultat der Production dieses Tages denken. —

Zu den allgemein obwaltenden Uebelständen trat noch ein höchst unerfreulicher Wind, der, trotz all unserer Verwünschungen, mit grösster Ausdauer und Indiscretion in den Blättern der Pappelbäume rauschte, und den Zuhörern, die sich in ausnehmend grosser Zahl eingefunden hatten, die schönsten Stellen, so zu sagen, vor dem Munde wegschnappte. War *Monsieur Zephir* ein so grosser Amateur, dass er selbst anwesend sein und seine Freude durch eben jenes Spiel in den Blättern andeuten wollte, so hätte er auch fein höflich sein und den übrigen Musikfreunden nicht so die Freude verderben sollen. — Kurz, und grade herausgesagt, die Hörer hörten, eigentlich, vom ganzen Concerte, nichts Ganzes, — und im Ganzen Nichts; —

und jedenfalls war es daher ein glücklicher Gedanke, dass man eine Wiederholung der heutigen Aufführung auf morgen, — und zwar nicht wieder im Freien, sondern im Theatersaale zu halten beschloss.

Den nur halb gelungenen Tag beschloss ein sehr gelungener, glänzender, ausserordentlich stark besuchter Ball in dem herrlichen Theatersaale, wo die anmuthigsten Straussischen Tänze, von dem kais. Oestreichischen Musikchor ganz vorzüglich ausgeführt, Alles zur Heiterkeit stimmten. —

Am folgenden Tage (Sonntags, 9. Aug.) wurden wir durch ein, zur Erheiterung des Festes eigens veranstaltetes, Schauspiel ergötzt, nämlich durch ein Wettfahren der Mainzer Schiffer nach Preisen auf dem grossen Wasserspiegel am Zusammenflusse des Mains mit dem Rheine, ein für die Meisten von uns ganz neues und daher sehr unterhaltendes Schauspiel. —

Am Abende dieses Tages erfolgte dann die, gestern, auf so einmüthigen Wunsch der, im freien Raume so unbefriedigt gebliebenen Zuhörer, improvisirt beschlossene Wiederholung der Aufführung, in dem, zu diesem Zwecke in grösster Eile hergerichteten, Theaterlocal; — und jetzt erst konnten die herrlichen Wirkungen der gediegenen Compositionen und der gelungensten Ausführung hervortreten und den Zuhörern vielfältige Ausbrüche enthusiastischen Beifalls entlocken.

Mit hoher Befriedigung gingen die Zuhörer, — mit dem Bewusstsein, etwas Schönes und Grosses gewirkt zu haben, die Mitwirkenden auseinander, diese Letzteren jedoch erst, nachdem sie von dem freundlichen Vereinsvorstande zu einem improvisirten cordialen Abendessen zurückgehalten worden waren, *) —

*) Der Reinertrag dieser musikalischen Feier betrug, nach Abzug der sehr bedeutenden Kosten, über 2000 Gulden. —

Nun auch einige Worte über die aufgeführten Tonstücke selbst.

Es waren theils blosse Gesangstücke, sämmtlich für blos männliche Stimmen, theils solche mit Orchesterbegleitung, theils reine Instrumentalstücke.

Die Orchesterstücke, welche die zwei Abtheilungen eröffneten, waren 2 Werke des unsterblichen Beethoven: seine *c*-moll-Symphonie *) und seine Ouverture zur Leonore. — Ueber den ausserordentlichen Kunstwerth beider Tonstücke zu sprechen, wäre gewiss höchst überflüssig; denn welchem Kunstfreunde mögten wohl diese Meisterschöpfungen des grössten Heroen der Instrumentalmusik unbekannt sein?

Der Composition vollkommen würdig war die Ausführung, welche durch die Hofkapelle von

---

*) . . . . . „ein Glutstrom, der, im ersten Satz als in „sich selbst zurückgehaltenes, nie ganz ausbrechen„des Feuer vernommen wird, im *Andante*, mehr „grandios als weich, nur zu höheren Kraftäusserun„gen vorbereitend auszuruhen scheint, im Finale „(ein gespanntes *Pianissimo*, nur durch einzelne auf„strebende, bald wieder einsinkende *Forte's* unter„brochen) immer mehr die Nähe des endlichen Über„strömens seiner Kraft verkündet, endlich, nach einem „langen, immer höher spannenden Orgelpunct, mit „dem Eintritt des breiten $\frac{4}{4}$-Taktes, seine volle Macht „in herrlicher Verklärung entfaltet, mit allem „Aufwande prachtvollester Instrumentirung, seinen „stolzen Gang wie einen Triumphzug schreitet, die „höchste Stufe des Erhabenen erfliegt und, mit dem „breiten, mächtigen Tonschlusse, die höchste Er„hebung in der Seele des Zuhörers zurücklässt! — — „Das ist Grösse, das Jubel und Triumph und Ver„klärung! und — wie niedrig erscheint, in solchem „Vergleiche, das jetzt vorliegende Schlacht-, Spec„takel und Knallstück! (seine Schlacht von Vittoria) Worte *Cfr. Weber's* über diese Symphonie in der Cäcilia Bd. 3, S. 171.

Darmstadt unter der Leitung des schätzenswerthen Herrn Hofkapellmeisters *Mangold* geschah. Ich bedaure sehr, dass es mir nicht möglich ist, hier Worte zu finden, die den Gefühlen entsprechen, welche ich, und mit mir alle Zuhörer, bei diesen unübertrefflichen Leistungen empfanden. Beethovens Genius hatte sich offenbar über das ganze Orchester ergossen und ein jedes Individuum beseelt. Hier war Alles Ein herrlicher Guss, in dem sich alle Theile zu dem herrlichsten Ganzen formten. Dieses genaue Eintreten, dieses zarte Tragen und Ineinanderschmelzen, dieses scharfe Anschlagen und Abschneiden der Töne, dieses entzückende Piano und mächtige Forte, dieses mit überraschender Uebereinstimmung executirte Accelerando brachte eine so wunderbar ergreifende Wirkung hervor, dass sich das Entzücken und der Dank des Auditoriums in einem jubelnden Lebehoch aussprach. —

Der auf die Symphonie folgende Priesterchor *D*-dur, aus Mozart's Zauberflöte, und die Arie mit Chor aus *F*-dur: „O Isis“ ebendaher, sind Tonstücke, die eben so sehr durch ihre einfache Grossartigkeit als durch die Lieblichkeit der Melodie und Harmonie hinreissen. Herr *Messer*, Gesangdirektor der Liedertafel, ein in der Kunstbildung schon weit vorangeschrittener junger Mann, voll Energie und mit vielem Geschmack ausgerüstet, hatte die schwierige Aufgabe, die von allen Seiten herbeikommenden, von den verschiedensten Fähigkeiten und Vorbereitungen unterstützten Mitwirkenden in einer oder höchstens zwei Generalproben zu einem uniformen Gesammtwirken zu vereinigen. Seinem Talente gelang es vollkommen, diesen grossen Chor so zu leiten, dass man in der Intonation, in dem übereinstimmenden Portamento, in der Beobachtung der feinern Nuancirungen des Vortrags, die Meisterhand nicht verkennen konnte, welche alle Elemente zu einem so herrlichen und ergreifenden Ganzen geordnet hatte.

Das Gesangstück, welches die erste Abtheilung schloss, war Die eherne Schlange, ein Vokaloratorium von Dr. *Löwe*, Musikdirektor in Stettin.

Was über dieses Werk in der trefflichen Recension, im 65sten Hefte dieser Zeitschrift, gesagt wurde: „dass es ein geniales, effectreiches, in Text „und Composition sehr gelungenes Werk sei, voll „Charakter, lebenskräftiger Bewegung und geistiger „Frische;" diesem trete ich mit voller Ueberzeugung bei; auch machte es bei der zweiten Aufführung, obgleich man mehreren Stimmen theils Heiserkeit, theils die allzugrossen Anstrengungen der vorhergehenden Tage anhörte, und überdies eine nicht unbedeutende Anzahl Sänger sich schon wieder entfernt hatte, einen solchen Effect, dass dem Compositeur, welcher selbst gegenwärtig war und die Direction seines Oratoriums übernommen hatte, ein donnerndes Hoch zugejauchzt wurde. Was die Aufführung selbst angeht, so erkannte man in ihr den Fleiss, welcher auf die Einübung der einzelnen zum Theil sehr schwierigen Gesangnummern verwandt worden war; und es ist mit Bestimmtheit zu behaupten, dass sie, hätten nur noch einige Gesammtproben mehr stattfinden können, eine ganz vorzügliche, der Composition völlig entsprechende gewesen wäre.

Der erste Gesang der zweiten Abtheilung war ein, von Dr. *C. Rosenberg* gedichteter, von *G. Meyerbeer* componirter und den Mitgliedern der Mainzer Liedertafel gewidmeter Festgesang zum Preise Gutenbergs. —

Der lorbeergekrönte Compositeur des „Robert der Teufel" war im verflossenen Jahre bei einem Concerte gegenwärtig gewesen, welches die Mainzer Liedertafel ebenfalls zum Besten des Gutenberg-Denkmales gab, und bei welchem sehr ausgezeichnete Künstler, wie Herr *Wild*, Herr *Seydelmann*, die Mitglieder der Bibricher und mehrere Artisten der Darmstädter Hofkapelle mitwirkten. Bei dem darauf stattfindenden Vereins-Abendessen, bei welchem Eu-

phrosine präsidirte und Euterpe ihre süssesten Gaben spendete, schien Herr *Meyerbeer*, der, wie mehrere Kunstfreunde, unter ihnen auch ich, eingeführt war, sich sehr gut zu unterhalten; und hier war es ohne Zweifel, wo er die Idee zu jenem Liede fasste, welches er bald darauf der Gesellschaft zum Geschenke überschickte. Mehrere Mitglieder des Vorstandes der Liedertafel versichern mich, er habe in einem spätern Briefe ausdrücklich erklärt, dass er den Gesang keineswegs für eine grössere, öffentliche Aufführung, sondern nur für einen Vortrag bei einem der heitern Gesellschaftsabende bestimmt gehabt. — Beurtheilen wir hiernach die Composition, so ist sie vollständig geeignet, den beabsichtigten Zweck zu erfüllen, und wird allen Freunden eines muntern Gesanges eine recht dankenswerthe Gabe sein. Für eine öffentliche Aufführung jedoch, gegen welche übrigens auch schon die Worte des wirklich verdienstlichen Gedichtes sprechen, dürfte sie etwas zu leicht hingeworfen erscheinen. Immerhin finden sich viele Stellen, in denen Meyerbeers Genius wieder erhebend und erquickend hervorleuchtet.

Die Aufführung war (obgleich die Soli — ich weis nicht aus welchem Grunde — von ganz andern Individuen vorgetragen wurden, als es vorher bestimmt gewesen war) wohlgelungen, und bewirkte bei dem ganzen Auditorium eine sehr freudige Aufregung. Dass hier der Name Gutenberg, — zu dessen Ehre eigentlich das Fest gegeben wurde, — dass auch die Kanonensalven, welche bei dem Refrain „Gutenberg hoch!“ effectvoll dreindonnerten, das Ihrige beigetragen, ist nicht zu bezweifeln.

Der letzte Gesang, der vielbeliebte „Chor der Gefangenen, *a*-moll, aus Carafa's Kerker von Edimburg“ (mit an einigen Stellen zweckmässig abgeändertem Texte) gab den Sängern und dem begleitenden Orchester Gelegenheit zu erfreulichem Wetteifer, und beschloss das Ganze auf eine recht anmuthige Art. Obgleich das Tonstück im Allgemeinen keinen besondern Kunstwerth hat, so ist

es doch reich an Melodie, und es war von dem Fest-Comitée recht wohl gethan, dass es auch der grössern Zahl der Anwesenden etwas Erheiterndes, für Alle Wohlverständliches, bieten wollte. —

Nachträglich muss ich noch eines Liedes gedenken, welches während des Balles von den anwesenden Sängern mit allgemeinem Beifalle vorgetragen wurde. Es ist dieses eine lobenswerthe Composition des Herrn *Messer* zu den bekannten Worten: „Brüder, lasset uns eins trinken etc.“, einfach, klar und wahr, und wurde allen, beim Feste Mitwirkenden, denen es auch gewidmet ist, als freundliches Andenken in einzelnen Exemplaren mitgegeben.

Sollte das Fest, wie sich die allgemeine Hoffnung aussprach, und wie es sich sowohl von der günstigen Lage von Mainz, das wirklich ein Centralpunkt musikalischer Elemente zu sein scheint, als auch von der Energie und Tüchtigkeit der dortigen Musikfreunde erwarten lässt, bald eine Wiederholung finden; so werden die Festveranstalter manche Erfahrungen, welche in diesem Jahre gemacht wurden, benutzen können. — Ich glaube, dass sie die musikalische Aufführung nicht mehr im Freien anordnen werden, oder wenigstens solche Gesänge wählen, die mehr der Oertlichkeit entsprechen. Auch mögte ich rathen, dass dann nur solche Dilettanten zur Mitwirkung gezogen werden, die sich in grösserer Anzahl, in Vereinen üben können; und dass ferner Derjenige, welcher die Aufführung leitet, selbst einige Vorproben bei den einzelnen Vereinen vornimmt, indem hierdurch jedenfalls ein kräftigeres Zusammenwirken, eine vollendete Aufführung sehr erleichtert wird. —

M. G. Fr. in H.

Druckfehler: In der vorstehenden Recension der Soirées musicales von Rossini, S. 275, Z. 9 v. u., ist, — statt *A*-dur — zu lesen *A düe.*

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1835.

Nr. 65.

Rechenschaft.

Mit dem sechzigsten Hefte war der fünfzehnte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem vierundsechzigsten der sechzehnte Band.

Die Verlaghandlung hat auch im fünfzehnten Bande, statt der, für einen Band versprochenen „circa 16–20 Bogen", nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 18 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 19 Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 23¼ Bogen geliefert; — im sechzehnten Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 17¾ Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 18¾ Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 22 Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht
der Gegenstände, welche in dem 15. *und* 16. *Bande der Cäcilia (Heft* 57—64 *enthalten sind.*

XV. Band, (1833;)
enthaltend die Hefte 57 — 60; mit einem Facsimile und einem Notenblatt nebst Zeichnungen, und Intelligenzblättern Nr. 57 — 60.

Siebenundfünfzigstes Heft. Empfehlung; von *Gfr. Weber.* S. 1. — Mozart der Operncomponist; von K. K. Hofcapellmeister, *Ignaz* Ritter *von Seyfried.* S. 11. — Briefe von *C. Mar. v. Weber* an Gfr. Weber; mitgetheilt von Letzterem. Jahr 1810. Mit einem Facsimile. S. 30. — Wildlinge; von *J. Feski.* S. 59. — Rhapsodie, über J. J. Rousseau's: „Le musiciens lit peu" etc. von Dr. *G. Grosheim.* S. 68. — Recensionen: Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen; von *J. A. G. Heinroth*, Doctor und Director der Musik in Göttingen; angez. von *d. Rd.* S. 76. — Les Noces de Figaro, Opéra comique. Musique de *Mozart*, arrangée pour Pianoforté et Violon, par *Alex. Brand*; angez. von *Dr. Aab.* S. 76 — I.) Trente grands exercices ou études dans tous les tons, pour la flûte, par *H. Soussmann*, prémière flûte de s. M. l'empereur de tous les Russes. Liv. 1 et 2. – II.) Six duos faciles et agréables pour deux flûtes, par *A. B. Fürstenau.* Oeuv. 8. 10. livraison des Duos. – III.) Quatuor pour quatre flûtes, composé par *A. B. Fürstenau*; angez. von *d. Rd.* S. 77. — Neues Volks-Liederbuch, zur Weckung und Belebung der Tugend und des Frohsinnes, sowohl in den Schulen als auch im öffentlichen Leben zu gebrauchen; von *Matthias Waldhör*; angez. von *d. Rd.* S. 78. — Air Anglais, varié pour le Pianoforté seul — par *J. P. Pixis.* Oeuv. 93; angez. von *G. W. Fink.* S. 78. — Rondino sur la Ranz de Vaches d'Appenzell, pour le Pianoforté seul, — composé par *J. P. Pixis.* Oeuv 94; angez. von *G. W. Fink.* S. 80. — Anzeigen. S. 80.

Zu diesem Hefte ein Facsimile; nebst Intelligenzblatt Nr. 57.

Achtundfünfzigstes Heft. Ueber das Wesen der christlichen Kirchenmusik; von *G. Nauenburg.* S. 81. — Blick auf die Geschichte der deutschen Liedercomposition; von *A. Wendt.* S. 97. — Recensionen: Sammlung mehrstimmiger Choräle etc., von *H. Droes*; angez. v. *A. Wendt.* S. 108. — Der Choralfreund,

von *Ch. H. Rinck.* 1. Jahrgang, angez. v. Dr. *Grosheim.* S. 114. – Der Choralfreund von *Rinck*; Vorschule für angehende Organisten, von *Ebend;* – Practische Ausweichungsschule, von *Ebend.;* – Missa cum organorum comitatu, von *Ebend.;* – sämmtlich angez. von *d. Rd.* S. 119. — Der Liebestrank, von *Auber*, Clavierauszug und Textbuch, teutsch bearb. von Frhrn. *v. Lichtenstein;* – Der Gott und die Bayadere, ebenso von *Ebend.*; – Zampa, oder die Marmorbraut, von *Herold*, ebenso, deutsch von *C. Blum*; – sämmtlich angez. von Prof. *St. Schütze* und von *d. Rd.* S. 128. — Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte, von *C. Czerny*, zweite Aufl.; angez. von *G. J. Vollweiler.* S. 128. — Clavierübungen in allen Dur- und Molltonarten, von *Statfeld*; – Etudes caractéristiques pour le Pianof, comp. par *H. Bertini*; – angez. von *d. Rd.* S. 139. — Introduction et Variationes brillantes pour le Pianoforté, von *Ferd. Ries*; angez. von *Gfr. Weber.* S. 140. — Gedichte und Erzählungen von Dr. *J. A. G. Heinroth.* Erstes Heft, enthaltend Fabeln und Erzählungen zum Declamiren; angez. v. *d. Rd.* S. 142. — Correspondenz: *Händels* Judas Maccabäus; mitgetheilt von *Silcher*, nebst Nachschrift *d. Rd.* S. 142. — Fündlinge; von *C. F. Becker.* S. 145. — Injurienklage; (Scherz) von *GW.* S. 146.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 58.

Neunundfünfzigstes Heft. Beurtheilung einiger Lehrsätze Logier's, die Accordenlehre betreffend, von *Carl Mosche;* mit einer Nachschrift von *Gfr. Weber.* S. 149. — Von der Musik der Aegypter und der Morgenländer überhaupt; als literarische Nachweisung mitgetheilt von *F. A. Michaelis.* S. 179. — Le musicien lit peu etc., Fortsetzung; von Dr. *G. Grosheim.* S. 184. — Recensionen: Sängerfahrt, comp. von *Fr. Lachner;* – und: 2.) Drei Balladen, comp. von *Kulenkamp;* rec. von *A. Wendt.* S. 190. — Für Freunde der Tonkunst, von *Fr. Rochlitz.* 4. Bd.; rec. vom Prof. Dr. *Deycks.* S. 197. — Blätter aus der Brieftasche eines Musikers, von *A. Kahlert;* rec. von *Gfr. Weber.* S. 204. — Musicalisches Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten, von Dr. Director *Heinroth;* rec. von *Ebend.* S. 205. — Siona, Sammlung von Cantaten etc.; rec. von *Ebend.* S. 209. — Leçons pour le Violoncelle, av. acc. d'un 2 Vlelle., par *Dotzauer;* rec. von *Dr. Aab.* S. 212. — Deux Duettino pr. 2 Bassons, von *C. Almenräder;* rec. von *Gfr. Weber.* S. 212. — Sinfonie héroique, de *Beethoven;* arr. pour le Pianoforte, avec Fl., Vlon et Vcelle, par *J. N. Hummel;* rec. von *Ebend.* S. 213. — Der kleine Flötenspieler, von *F. A. Michaelis.* 1. Heft; rec. von *Rinck.* S. 214. — Zwölf Schullieder von Dr. *Daniel Krüger*, in Musik gesetzt von *B. E. Philipp.* 1. Heft; rec. von *Ebend.* S. 214. —

Récréations musicales, pour le Pianoforte, von *H. Herz;* rec. von *d. Rd.* S. 214. — Grand Rondeau brillant, pour le Pianoforte avec orchestre ou Quatuor, comp. p. *Charles Czerny*; rec. von Dr. *Aab.* S. 216. — Le Philtre, der Liebestrank, arrangé pour le Pianoforte, par *Ch. Rummel.* — und: Zampa, die Marmorbraut, Ouverture et airs, arrangés pour le Pianoforte par *Ch. Rummel;* rec. von *d. Rd.* S. 216. — Quatuor facile pour le Pianoforte, Vlon, Alto et Vcelle, comp. par *G. C. Kulenkamp;* rec. von *d. Rd.* S. 217. — Quatuor pour 2 Violons, Viola et Vlle.; par *Fréd. Schneider*; rec. von *Gfr. Weber.* S. 217. — Gesangschule, Méthode compléte de chant, par *A. de Garaudé*; rec. von *d. Rd.* S. 218. — Der Königl. Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 219. — Die Churhessische Ständeversammlung. S. 220.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 59.

Sechzigstes Heft. Versuch über das Komische in der Musik; von *K. Stein.* S. 221. — Wildlinge, von *Feski.* Zweiter Schössling: Freiheit! Freiheit! S. 267. — Recensionen: Nr. 1.) Sonata di Bravura per il Pianof. von *Aloys Schmitt.* – Nr. 2.) Andacht, Fantasie für das Pianoforte von *Ebendems.* – Nr. 3.) Neue Studien für das Pianoforte; von *Ebend.* — Nr. 4.) Huite études pour le Pianoforte; von *Ebendems.* – Sämmtlich angezeigt von *G. W. Fink.* S. 272. — Violinschule von *Louis Spohr*, angezeigt von *Feski*, – nebst Nachschrift von *Gfr. Weber.* S. 275. — Die Bitte, von *Seume*, comp. von *A. Schmitt.* S. 292. — I Montecchi e i Capuleti, Romeo und Julie, Oper von *Bellini.* S. 293. — Le Diable à Séville, von *Gomis;* — Le Serment, ou les faux monnoyeurs, die Falschmünzer, von *Auber;* — La Médecine sans médecin, von *Herold.* S. 294. — Handbuch der Fortepiano-Baukunst von *C. Künzig* S. 296.

Zu diesem Hefte Titel- und Inhaltbogen zum 15. Bande, und einem Notenblatt nebst Zeichnungen; — nebst Umschlagebogen zum Einbinden dieses Bandes.

XVI. Band, (1834;)

enthaltend die Hefte 61 — 64. Mit einem Notenblatt nebst Zeichnung, Facsimile und Intelligenzblättern Nr. 61 — 64.

Einundsechzigstes Heft. Orthoepik, Beitrag zur Gesanglehre; von *G. Nauenburg.* S. 1. — König Mys von Fidibus; von *K. Stein.* S. 17. — Ueber compensirte Zungenpfeifen; von *F. Wilke.* S. 64.

— Ueber compensirte Labialpfeifen; von *Gfr. Weber.* S. 65. — Verbesserte Orgelpfeifen, Erfindung des Orgelbauers *Turley;* von *Gfr. Weber.* S. 68. — Das Fest der heiligen Caeciliaim Mittelalter von *Docen,* mitgetheilt von *H. Panofka.* S. 71.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 61.

Zweiundsechzigstes Heft. Recensionen: I.) Anweisung, das Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen, von *F. Kalkbrenner.* Op. 108; – II.) Grand Concerto pour deux Pianofortes, comp. par *Kalkbrenner.* Op. 125; Beide rec. von *Aug. Kahlert,* nebst Nachschrift der *Redaction,* und mit Notenblatt. S. 73. — I.) Souvenir de Robert le Diable, Fantaisie pour Pianoforte par *F. Kalkbrenner.* Op. 110. – II.) Bluette musicale, Fantaisie pour le Pianof. p. *F. Kalkbrenner.* Op. 114. – III.) Souvenir du Pré aux clercs, Fantaisie pour le Pianof. p. *F. Kalkbrenner.* Op. 119. Alle drei angezeigt von Dr. *Zyx.* S. 83. — Quatuor pour le Pianof., V., A. et Velle, par *C. C. Reissiger.* Op. 70. Zwei Recensionen, von *Aug. Kahlert* und von *JK.* S. 85. — Fragmente aus der Geschichte der Musik, von Dr. *G. C. Grosheim;* rec. von Dr. *Aab.* S. 87. — I.) Divertissement pour le Violoncelle, par *J. J. F. Dotzauer.* Op. 125. – II.) Concertino pour Violoncelle, par *F. A. Kummer.* Op. 16. – III.) Amusemens pour Violoncelle et Pianof. par *F. A. Kummer.* Op. 18. – IV.) Huit Pièces faciles pour Violoncelle, par *M. Gans.* Op. 14. Alle angezeigt von Dr. *Zyx.* S. 89. — Einleitung in die Gesangs- und Instrumentalmusik; von *Ulr. Benj. Wachter.* Angez. von *Gfr. Weber.* S. 91. — I.) Papillons pour le Pianof. seul, comp. p. *Robert Schumann.* – II.) Thème varié pour le Pianof. par *Schumann.* – III.) Intermezzi per il Pianof. par *Schumann.* – IV.) Impromptu, par *Schumann.* – Sämmtlich angez. von *Gfr. Weber.* S. 94. — I.) Etudes mélodiques, pour le Pianof., comp. p. *Henry Bertini* jeune. Op. 86. – II.) Etudes musicales à 4 m., comp. pour Piano par *Henry Bertini jeune.* Op. 97. Angez. von *d. Rd.* S. 98. — I.) Méthode pour le Pianof. comp. p. *Fr. Hünten.* Op. 60. – II.) Fantaisie p. Piano p. *Fr. Hünten.* Op. 57. – III.) Variations pour le Piano, par *Fr. Hünten.* Op. 58. Angez. von *d. Rd.* S. 99. — König Mys, Fortsetzung. S. 103. — Vorwärts oder Rückwärts? — von Prof. Dr. *Deycks* S. 135. — Räthsel-Kanons von Musikdirector *Braun.* S. 144.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt nebst Zeichnung und Intelligenzblatt Nr. 62.

Dreiundsechzigstes Heft. König Mys, Fortsetzung. S. 145. — Ueber das Verhältniss der Komik zur Musik, von *St. Schütze.* S. 197. — Recension: Beschreibung einer, in der Kirche zu Per-

leberg, im Jahr 1831 aufgestellten, neuen Orgel; von *F. Wilke.* Zum Gebrauche für Kirchenpatrone, Cantoren, Organisten und Orgelbauer. Mit der Abbildung der Orgel; angez. von *d. Red.* S. 206. — Aus Breslau; von *August Kahlert.* S. 207. — Autograph von Michael Haydn, von *d. Red.* S. 212.

Zu diesem Hefte ein Facsimile nebst Intelligenzblatt Nr. 63.

Vierundsechzigstes Heft. König Myš, Schluss. S. 212. — Ueber die Bedeutung des Romantischen in der Musik; von *Aug. Kahlert.* S. 235. — Ueber Komik in der Musik, Nachschrift von *K. Stein.* S. 245. — Recensionen: I.) Bilder des Orients, von *H. Stieglitz*, in einer Auswahl für Gesang und Pianoforte von *B. Klein, L. Berger, Curschmann, Taubert, Griebel, Mantius etc.*, herausgegeben von *A. Sundelin.* - II.) Nahid, Gedicht von *H. Stieglitz*, für eine Sopran oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *F. Jähns.* Op. 6. - III.) Nahid und Omars Nachtlied, zwey Gedichte aus: Bilder des Orients, von *H. Stieglitz*, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme etc, von *G. Müller.* Op. 14. Alle angezeigt von *G. Nauenburg.* S. 250. — I.) *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Rondo capriccioso pour le Pianoforte. Oeuvre 14. - II.) *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Fantaisie sur une Chanson irlandaise p. le Pianoforte. Oeuvre 15. - III.) *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Sechs Lieder ohne Worte fürs Pf. 19tes Werk. - IV.) *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Concert für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters. Oeuvre 15. Alle angezeigt von *August Kahlert.* S. 256. — Concerto *Es*dur, (Nro. 6) pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, comp. par *Aloys Schmitt*; Oeuv. 76. Anger. von *Seyfried.* S. 261. — Die Orgelbaukunst, nach einer neuen Theorie dargestellt, von *Gottlob Töpfer;* angezeigt von *F. Wilke.* S. 267. — Ueber eine Compensations-Mixtur im Pedale; von Musikdirektor *F. Wilke* S. 272. — Musiker und Maler; mitgetheilt von *I. v. Seyfried.* S. 274. — Druckfehler in Hrn. *J. Fesky's* beiden Artikeln im 60. Hefte der Cäcilia; nebst Commentar des Herrn *Verfassers* über dieselben, von *J. Fesky.* S. 275. — Deutsche und italische Musik; von *Carl Borromäus von Miltitz.* S. 282.

Zu diesem Hefte Titel- und Inhaltbogen zum 16. Bande und Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes, nebst Intelligenzblatt Nr. 64.

Cäcilia,

Zeitschrift für die musicalische Welt.

Fortsetzungsanzeige

von

B. Schott's Söhnen,

Hofbuchhandlung in Mainz, Paris und Antwerpen.

Das Heft 64 schliesst den sechzehnten Band; der siebzehnte hat bereits mit dem 65 begonnen.

Es erscheinen in jedem Jahre wenigstens vier, höchstens acht Hefte.

Die Versendung derselben ist einer eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

in Mainz

aufgetragen.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis 3 fl. Rheinisch, oder $1\frac{2}{3}$ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Bandes *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia

in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Einzelne Hefte können noch zu 45 kr. Rh. oder 12 Gr. abgegeben werden.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles

der Umstand bürgt, dass auch die *Redaction dieselbe bleibt* wie bisher; und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

B. Schott's Söhne.

Vortheilhafte Bedingnisse
für die
Neuen Abonnenten
der
Zeitschrift für die musicalische Welt:
Cäcilia.

Die hohe Achtung und ganz ausgezeichnete Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicums, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden, reel gehaltvollen

sechszehn Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des siebzehnten Bandes die sechzehn vorhergehenden zusammen um

15 Rthlr. 12 ggr. oder 27 fl. 54 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, zusammen

22 Rthlr. 16 ggr. oder 40 fl. 48 kr.

kosten.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

für die Expedition der Zeitschrift Cäcilia
B. Schott's Söhne.

Die Honorare
der Herrn Mitarbeiter an der Cäcilia
betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herrn Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15 erklärt hatten.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Beurtheilungen
in der Caecilia
betreffend.

An die Herren
Autoren und Verleger.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung, möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben *).

*) *So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S.* 187 *u.*

Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk, mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilende Werke mehrfach einzusenden. *)

---

flgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und als Verständigung noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Ebenso finden sich, über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Professor Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim. in X., S. 225; XI., S. 277; — ferner über Rochlitz für Freunde der Tonkunst zwei Recensionen von Gfr. Weber und von Prof. Deyks im XII. Bd. S. 207 und 221; — über Fetis Galerie de Musiciens célèbres zwei Anzeigen von Professor Braun und Galerie-Director Dr. Müller, XIII. Bd., S. 125; — über Fra Diavolo, dreifache Beurtheilung, von Th. v. Haupt, Prof. Steph. Schütze, und C. Vollweiler, XIII. Bd., S. 169; — über Neukomms Hymne à la nuit, zwei von G. W. Fink, und J. Fröhlich, XIV. Bd., S. 59; — von André's neuester Ausgabe des Stadler'schen Manuscriptes einiger Stücke des Mozart'schen Requiems, zwei Anzeigen, von Deyks und Heinroth; XIV. Bd. S. 147.

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die*

Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maasregeln haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt, welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.

Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt durch Vermittlung Hrn. Wm. Haertel in Leipzig oder durch die Andrae'sche Buchhandlung in Frankfurt erwartet werden.

Die Expedition der Caecilia.

Schott.

Nova
der
Schlesinger'schen Musikhandlung.

So eben ist in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen, und durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu beziehen;

Bach, Joh. Seb. Die Solostimmen zur grossen Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Winterfeld, C. v. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 2 Bände. Text in gr. 4. und 1 Band in Fol.; enthaltend: Gesang- und Instrumental-Compositionen der ausgezeichnetsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. 12 Thlr.

Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und von ihnen wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.

Früher haben wir herausgegeben:

Bach. Gr. Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei in Partitur 18 Thlr., die 8 Chorstimmen einzeln à 17½ Sgr., vollst. Clavier-Auszug 7½ Thlr., und alle Gesangstücke daraus einzeln à ⅙ bis ½ Thlr.

Lotti. Das 8 und 10stimmige Crucifixus. Partitur ¾ Thlr.

Palaestrina. Crucifixus für 4 Solostimmen. 5 Sgr.

Righini. Missa solemne a 4 voci. Partitur 7 Thlr.

Seyfried. Die Harmonie für Männerstimmen. 1⅔ Thlr.

Spohr. Das Vater unser. Partitur 5 Thlr. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chor und Solostimmen einzeln à 3¾ Sgr.

Spontini. Preuss. Volksgesang: „Borussia". Partitur 3 Thlr. Vocalquartett mit Partitur 7½ Sgr., für 1 Stimme mit Chor und Begleitung des Pianoforts ½ Thlr., ohne Chor 7½ Sgr.

Weber, C. M. v. Jubel- oder Erndte-Cantate. Partitur 7 Thlr., Clavier-Auszug 2½ Thlr.

— — Natur und Liebe. Cantate für 2 Soprane, 2 Tenore und 2 Bässe mit Begleitung des Pianoforts. 2⅔ Thlr.

— — Kampf und Sieg. Cantate mit Begleitung des Pfte. 3⅓ Thlr.

— — Hymne für 1 Stimme und 4stimmiger Chor mit Pianoforte-Begleitung. 1⅙ Thlr.

Baldigst erscheint:

Drieberg, C. v. Wörterbuch der griechischen Musik in ausführlichen Artikeln über Harmonik, Rhytmik, Metrik, Kanonik, Melopoïe, Rhytmopoïe, Theater, Kampfspiele, Instrumente, Notirung, u. s. w. in gr. 4o. Mit 7 gravirten Tafeln. Subscriptionspreis 3 fl.

Gabrieli, Giovani. Geistliche Tonwerke mit lateinischem Text in Partitur und ausgesetzten Stimmen.

Palaestrina. Surge, illuminare Hierusalem 8stimmig in Partitur und Stimmen.

— O Domine Jesu Christe, 6stimmig in Partitur u. Stimmen.

Orlandus Lassus. Magnificat. Part. und Stimmen.

Bei

Marco Berra

in Prag

ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Preiss in Conv. Mz.

Zenker, F. Praktische Anweisung des Fingersatzes, bei Behandlung der Doppelscalen für das Pianoforte. 2 fl. 30 kr.

Hause, W. 48 Uebungen, in Secundenfortschreitungen für den Contrebass. 1s Supplement zur Contrebassschule 2 fl.
Gordigiani. 12 Aufzüge für 4 Trompeten und Pauken, zum Gebrauche bei Kirchenfesten, und grossen Feierlichkeiten. 1 fl.
Seeger's. Bezifferte Bässe in zwei Notensystemen, vierstimmig, und mit Beziehung auf harmonische Zergliederung durch Angabe der Hauptklänge bearbeitet von C. F. Pitsch. Complett in 6 Heften. Steif gebunden 6 fl. einzelne Hefte à 1 fl.

Unter der Presse befindet sich

Mozart, W. A. Ouverture zur Oper Don Juan, eingerichtet für zwei Pianoforte zu 8 Händen, von *Felix V. Beutel von Lattenberg.*

Neue Musikalien
im Verlage von Ph. Fr. Dunst
in Frankfurt a. M.

	fl.	kr
Beethoven, 1. 2. 3tes Concert pr. Pfte. in Partitur und für Pfte. allein, Subsrptpr. jedes . .	3	—
Ries F., Introduction et Polonaise pr. Pfte. av. Orchester, op. 175.	5	42
— Introduction et Polonaise pr. Pfte. seul .	1	48
— — — — à 4 mains . .	2	6
Rosenhain J., 1re Trio pr. Piano, Viol. u. Violoncelle, op. 2.	3	36
Mayerbeer, Potpourri aus Robert der Teufel pr. Pfte. par H. Fischer	1	—
— Cbix d'Airs aus Robert pr. Flûte . .	—	54
— Linblings-Gesänge pr. Pfte. oder Guitarre aus Robert, Nr. 1. Romanze der Alice: Geh, Geh, so sagte sie	—	27
— Nr. 2. Sicilienne: Nun o Glück auf deine Laune	—	27
— Nr. 3. Romanze der Alice: Eh ich die Normandie verlassen	—	27
— Nr. 4. Cavatine: Näher denn, wie Sie schon ist	—	18
Gerke Oth., 6 Lieder mit Pfte-Begleitung .	1	21
Oestreich, Liedersammlung pr. Pfte. Nr. 1. .	—	27
Wiss, 3 Galoppaden pr. Pfte. à 4 mains .	—	36
Elsner, Duos pr. 2 Violoncello . . .	1	30
Cattus. Pieces aus Fra Diavolo pr. un Violoncello	—	45
Bellini, Pieces aus der Fremde pr. Pfte. par Horr	—	36
— Polonaise aus der Fremde pr. Pfte. . .	—	8
— — — — — — — à 4 mains	—	27
— Carlsbader Schneider-Walzer pr. Pfte. Nr. 44.	—	8
Rosenhain, Walse Sentimental Nr. 45. . .	—	8

	fl.	kr.
Gayer, 1ter Homburger Fav. Walzer p. Pf. Nr. 46	—	8
— 2ter — — — — Nr. 47	—	8
— 3ter — — — — Nr. 48	—	8
— 1te — — Galopp — Nr. 49	—	8
— 2te — — — — Nr. 50	—	8
Oginski, Polonaise pr. Pfte. Nr. 3. . . .	—	8
Hillenhagen, Lied: Freundesgruss p. Pf. od. Guit.	—	12
— Galopp der Henriette Sontag pr. Guit. u. Fl. Nouvell Edition	—	8
— Arie aus Dame blanche: Treu und herzinniglich, Robin Adair, pr. Pfte. oder Guit. Nouvelle Edition	—	8
Beethoven, Marsch, oeuv. Posthum, pr. Pfte. .	—	36
Auber, Choix d'Airs Fra Diavolo pr. 1 Flûte ,	—	27
Herold, Choix d'Airs aus Zampa pr. 1 Flûte .	—	27
— Mainlust-Walzer, Nr. 41. Der Schnellsegler	—	8
— — Galopade, Nr. 56.	—	8
Beethoven L., Concert pr. Viol. op. 61, arrangé pr. Pfte. à 4 mains pr. Gleichauf . . .	4	—
Speyer, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen (der Text nach bereits vollendeter Musik unterlegt von *Carl Gollmick*	2	24
Zeugherr Herrmann, 12 Walzer pr. Pfte. .	1	3
Wolf H., 6 Lieder pr. Pfte.	—	36
Tolbeque, Contredanses avec figures de Gustav (der Maskenball) pr. Pfte	—	36
Beethoven, Gr. Quintuor Concertant pr. 2 Viol., Alto et 2 Violoncello, d'apres de l'oeuvre 5, par *Ferd. Ries*	3	12
Portrait von *Ferdinand Ries*, ist das beste, was bereits erschienen und deshalb von Ihm eigenhändig unterzeichnet . . .	—	54

Etablissements-Anzeige

der

Kunst- und Musikhandlung

von

R. A. Nötzel,

in Danzig.

Den resp. Musikalien- und Kunsthändlern zeige hiermit ergebenst an, dass ich hier eine Kunst- und Musikalienhandlung eröffnet habe, und um die gefällige Zusendung ihrer vollständigen Verlagsverzeichnisse, Nova, und andern Anzeigen bitte. —

Die Herrn Breitkopf und Härtel in Leipzig, so wie des Herrn Buchhändler S. Anhuth Expedition in Berlin (Herr T. Trautwein) haben die Gefälligkeit, meine Commissionen zu besorgen, Päcke und Beischlüsse für mich anzunehmen.

Danzig im Januar 1835.

R. A. Nötzel.

Ankündigung

neuer Compositionen für Violine und für Clavier.

In dem Verlage der Unterzeichneten erscheinen folgende Original-Werke:

Grande Fantaisie et Variations

sur des motifs de

la Muette de Portici

de D. F. E. Auber,

composées pour le Violon

avec accompagnement d'Orchestre ou Piano

dediée à sa majesté

l'Empereur de toutes les Russies

par

C. P. Lafont.

Grande Fantaisie

pour

Piano et Violon

sur des motifs de

Lestocq

de D. F. E. Auber

composeés par

F. MAZAS.

Op. 42.

Variations Brillantes
dans une forme nouvelle
pour le
Piano Forté
sur la Cavatine favorite
Vivi Tu,
dediées a son Excellence
Madame la marquise Wellesley
par
Henri Herz.
Op. 78.

B. Schotts Söhne in Mainz und Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
D'Almaine et Comp. in London.

Schriften
von
Dr. Heinroth.

Nachricht für Buchhändler.

Meine bisher bei Herrn R. Deuerlich in Commission gewesenen Bücher, als:

1) Volksnote,
2) Fabeln und Erzählungen,
3) Musikalisches Hilfsbuch,

sind von mir seit dem 1. Juli d. J. zurückgenommen, und können, da ich mit Herrn R. Deuerlich nicht mehr in Verbindung stehe, so lange nur durch jede andere Buchhandlung von mir selbst gegen 50 pC. bezogen werden, bis ich sie wieder irgend einer Buchhandlung in Commission gegeben oder überhaupt abgestanden habe. Buchhandlungen, welche hierauf reflectiren, wollen sich gefälligst an den Unterzeichneten wenden.

Göttingen im August 1834.

Director Dr. *Heinroth.*

Universal-Lexikon der Tonkunst

1te Lieferung, Bogen 1–8. *A – Albonesio,*
im Verlage von
F. C. Löflund u. Sohn, (F. H. Köhler)
in Stuttgart
ist so eben erschienen.
1r Subscriptions-Preis für die Lieferung
45 kr. rh. = 10 gr.
2r Subscriptions-Preis für die Lieferung
54 kr. rh. = 12 gr.
Letzterer tritt sogleich mit Erscheinen der 2ten Lieferung ein.

Zwölf Aufzüge

für 4 Trompeten und Pauken
zum Gebrauche bei Kirchenfesten und grossen Feierlichkeiten
von
Joh. Bap. Gordigiani.
Preiss 1 fl. Cvmz. (16 gr.)
Vorstehendes Werk ist bei
Marco Berra in Prag
neu erschienen, und durch alle gute Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Sechs Rondino's

über beliebte Opern-Melodieen
für Violoncelle und Pianoforte
No. 1. 2. aus *Capuletti* und *Montecchi.*
„ 3. 4. aus *Norma.*
„ 5. 6. aus *Sonambula.*
Componirt von
J. J. F. Dotzauer.
Op. 131. No. 1. 1 fl. 15 kr. (20 gr.)
No. 2–6 à 1 fl. (16 gr.)
neu erschienen bei
Marco Berra in Prag
und durch alle gute Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Anerbieten an Verleger.

Herr Raphael Dressler, Professor der Musik, welcher, nach einem 14jährigen Aufenthalt in England, wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist, und sich Mainz zu seinem künftigen Aufenthalt gewählt hat, macht hiermit denen Herrn Musikverlegern Deutschlands bekannt, dass er viele Manuscripte von seiner Composition mitgebracht hat, auch ist er gesonnen, Bestellungen auf originelle Compositionen, als auch auf Uebersetzungen aller Art anzunehmen. Diejenigen, welche Gebrauch davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst an seine Wohnung bei der Frau Wittwe Reiter Lit. E, Nro 52 auf der grossen Bleiche in Mainz zu wenden.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 5.
Nr. 66.

Der Choralfreund
oder Studien für das Choralspielen
componirt von
H. Ch. Rinck.

Vierter Jahrgang. Erstes Heft.

wurde unter dem Heutigen versandt.

Pränumerations-Preiss für einen Jahrgang von sechs Heften fl. 1. kr. 48 oder 1 Thlr. Sächsisch.

Mainz den 31. März 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherz. Hess. Hofmusikhandlung.

Neue Musikalien,
welche im Verlag
von
B. Schott's Söhnen
erschienen sind.

	fl.	kr.
F. Hünten. Variations pour Piano sur la Ronde favorite de Lestocq. Op. 69.	1	21
H. Herz. Variations brillantes dans une forme nouvelle pour le Piano, sur la Cavatine favorite Vivi tu. Op. 78.	2	—
— — La Coquette, Scène de Bal pour le Piano. Op. 79.	1	30
W. A. Mozart. Die Zauberflöte, für Pianoforte und Violin, eingerichtet von Alex. Brand.	7	12

	fl.	kr.
L. Niedermeyer. Variations brillantes pour le Piano sur la Cavatine de la Straniera de Bellini. Op. 18.	1	12
— — Souvenirs de la Straniera, musique de Bellini, arrangés pour le Piano.	1	—
M. Carafa. Der Kerker zu Edinburg. Oper in 5 Aufzügen, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Text	14	24
D. F. E. Auber. Lestocq, oder Intrigue und Liebe. Oper in 4 Aufzügen, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Text. Von beiden Opern sind Ouverture und Gesänge auch einzeln zu haben.	16	12
F. Mazas. Grande Fantaisie pour Piano et Violon sur de motifs de Lestocq de D. F. E. Auber. Op. 42.	1	48
C. P. Lafont. Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de la Muette de Portici de D. F. E. Auber, composées pour le Violon avec accomp. de Piano, dedié à sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies.	2	—
J. Bender. Clic, Clac, Rondeau favori, arrangé pour Harmonie militaire.	4	30
Küffner u. Schad. 5me Cahier du manuel des jeunes Pianistes, Choix de douze morceaux faciles et soigneusement doigtes pour le Piano tirés de l'Opera le Prison d'Edimbourg de Carafa.	1	—
— — 6me Cahier, tirés de l'Opera Gustave ou le bal masqué, de D. F. E. Aubor.	1	—
C. Czerny. 2 Rondeaux non difficiles pour le Piano sur des motifs favoris de l'opera Pré aux Clercs de Herold. Op. 311. No. 1 u. 2. Chaque	1	12
— — Variations a 4 mains sur la Ronde a la fleur du bel age de l'opera Pré aux Clercs de Herold. Op. 312.	1	30
A. Grisar. 5 Romances et un Nocturne avec accomp. de Piano.	2	—
F. Hünten. Rondoletto pour le Piano sur le fils de Prince	1	—
Ign. Kill. Introduction et Rondino pour le Piano sur un thême de l'opéra Die Fürstin von Grenada, de J. C. Lobe. Op. 4.	—	48
H. Herz. Les Rivales, deux melodies variées pr. le Piano. Op. 80. Liv. 1-2. Chaque	1	30
— — Second Thème original avec Introduction et Variations pour le Piano. Op. 81.	1	48
J. C. Lobe. Ouverture für grosses Orchester, zur Oper die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick.	4	30

		fl.	kr.
M. Carafa.	Ouverture a grand Orchestre de l'opera la Prison d'Edimbourg.	4	30
Ad. Adam.	Fantaisie pour le Piano sur un air suisse de Mme Stockhausen. Op. 45.	1	—

Von nachfolgenden drey neuen Opern erscheinen in unserm Verlag mit Eigenthumsrecht die vollständigen Clavierauszüge sowohl, wie auch die einzelnen Gesänge.

I Puritani e I Cavalieri, Opera seria in due atti del Sr. Bellini.

Marino Faliero, azione tragica in tre atti del Sr Donizetti.

Le Cheval de bronze, opera séerie en trois actes de D. F. E. Auber.

Beyde Erstere mit Italienisch und Deutschem Text, die Letztere mit Französisch und Deutschem Text.

Mainz im März 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherz. Hess. Hofmusikhandlung.

Ebendaselbst erschienen:

		fl.	kr.
3528	*Panny, Jos.* Der junge Fischer. Russisches Nationallied mit Veränderungen und einer Romanze als Introduktion für Sopran mit Orchesterbegleitung. Op. 29. Nr. 1 der Concert-Gesangstücke	2	24
	Dasselbe Gesangstück mit Clavierbegleitung	—	24
3492	*Panny, Jos.* Fischerlied. Gedicht von J. G. von Salis, in Musik gesetzt für 1 Tenor-Solo-Stimme, Sopran-, Alt-, Tenor-, Bass Chor-Stimmen und vollständiger Orchester-Begleitung. Op. 30. Nr. 2 der einzelnen Chöre, in Partitur	3	—
3493	Dasselbe Fischerlied in ausgesetzten Orchesterstimmen	4	—
3494	Dasselbe Fischerlied mit Clavier-Begleitung	2	—

NB. Dasselbe Fischerlied mit kleinem Orchester als Flöte, 2 Violinen, Viola, Violoncelle und Contra-Bass, Hörner und Singstimmen.

3629 *Panny, Jos.* Der Herbst am Rhein.
Für Chor-Gesang und Orchester. Op. 32. Partitur.
3630 Derselbe Chorgesang in ausgesetzten Orchesterstimmen.
3631 Derselbe Chor-Gesang mit Clavier-Begleitung.

3590 *Panny, Jos.* Cavatine.
Für Tenor mit Orchester-Begleitung. Op. 33. Nr. 2 der Concert-Gesangstücke.
Dieselbe Cavatine für Tenor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle und Contra-Bass.
Dieselbe Cavatine für Tenor mit Clavier-Begleitung.

6 Lieder für 4 Männerstimmen, Subscriptions-Preis 1 fl. 48 kr.

3615 Speise-Zettel, ein musikalischer Schwank für 6 Männerstimmen.

3659 *Schubert, Franz.* Der Mondschein.
Gedicht von F. Schober für Tenor-Solo, Tenor und 3 Bassstimmen mit oder ohne Clavierbegleitung. Op. 102.

☞ Die einzelnen Sing- und Orchesterstimmen können in beliebiger Zahl per Blatt gross Musikformat zu 8 kr. geliefert werden.

Wedemann.

Hundert practische Uebungen
für den
progressiven Klavierunterricht.

Nach pädagogischen, durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen, mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler unter steter Hinweisung auf Theorie.

1. Heft. 4. 36 kr.

In allen Buchhandlungen zu haben.

Der Hr. Verf. hat bei seinem frühern mehrjährigen Clavierunterricht die Bemerkung gemacht, dass, trotz der vielen zum Theil sehr guten Clavierschulen, doch selten Clavierübungen gefunden werden, die auch für weniger talentvolle Schüler ganz geeignet wären. Die meisten dieser Werke scheinen ihm für solche Schüler zu schnell vom Leichten zum Schweren überzugehen und zu viel

theoretische Lehren zu enthalten. Dies veranlasste die Entstehung des obengenannten Werkchens. — Wer die Kinderlieder des Herrn Verfassers kennt, der wird daraus abnehmen können, wie richtig derselbe die kindliche Natur aufgefasst hat und wie gut er das Leichte mit dem Angenehmen und Zweckmässigen zu vereinigen weis. Wir enthalten uns daher aller weitern Lobpreisungen.

Wedemann's hundert Gesänge

der

Unschuld, Tugend und Freude,

mit Begleitung des Claviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 2 Hefte. Vierte verbesserte Auflage. Sedez. Nett geheftet.

Jedes Heft 54 kr.

In allen Buchhandlungen zu haben.

Zum viertenmale erscheint diese längst zum Liebling des Publikums gewordene Sammlung, welche seit mehreren Monaten gänzlich vergriffen war, in einer neu verjüngten und in jeder Hinsicht vervollkommneten Ausgabe. Tausenden, die sich an ihr ergötzten, ist sie bereits bekannt. Denen, welchen sie es noch nicht ist, wollen wir sie bestens empfehlen und uns dabei auf die vielen günstigen Beurtheilungen und auf den bisherigen so ungewöhnlich starken Absatz beziehen. Väter, die die kleine Ausgabe daran wenden, werden sich reichlich belohnt fühlen, wenn ihnen nach gethaner Arbeit ihre kleinen Lieblinge aus diesen Heften ihre Kinder-Seelen und Kehlen ertönen lassen.

Verlagsanzeige

der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Baldigst erscheint in unserm Verlage:

Baillot's grosse Violinschule mit deutschem und französichem Text.

Lafont. Fantaisie sur un thême original p. Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pfte.

Loewe. Der Frühling, Sonate f. Pfte.
Gabrieli, Palaestrina u. Orlando Lasso. 14 Kirchenstücke mit latein. Text, 6–12stimmig, in Partitur und Stimmen.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

J. G. Meisters

(Organist an der Haupt- und Stadtkirche u. Musiklehrer am Schullehrer-Seminar zu Hildburghausen)

Vollständige Generalbassschule

und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretische Kenntniss und practische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmässig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen. — Nach gehörigem Stufengange zweckmässig bearbeitet, so dass hiernach auch mehrere Schüler zu gleicher Zeit unterrichtet werden können. In 2 Abtheilungen, gr. quer Quart. Durchaus lithographirt. 2 fl. 15 kr.

In allen Buchhandlungen zu haben.

Die günstige Beurtheilung einer kleinen Generalbasslehre für seine Zöglinge in der Schulzeitung von 1829 bestimmte den Verfasser zu dem gegenwärtigen ausführlicheren Lehrbuche. Auf seinem dienstlichen Standpunkte drang sich ihm die Ueberzeugung auf, dass ein richtiger Stufengang, der in Theorie und Praxis gleichen Schritt hält, auch in der Harmonielehre die beste Lehrart sei und bei allem Reichthum von ähnlichen Lehrbüchern schien ihm in dieser Beziehung noch keines ganz entsprechend. Dieser Gesichtspunkt veranlasste und leitete ihn bei seiner obigen mehrjährigen und sehr gründlichen Arbeit ganz besonders und wirklich hatte er die Freude, seine Methode mit grossem Erfolge anzuwenden, da seine Schüler ungewöhnlich schnelle Fortschritte machten, z. B. einen nicht ausgesetzten Choral bald spielen konnten. Seine Generalbassschule wird besonders Denen, die sich in ein Seminar wollen aufnehmen lassen, sehr gute Dienste leisten. Die

erste Abtheilung gibt dem Schüler Anleitung zur Bildung einer regelmässigen Accordfolge durch eine bezifferte Bassstimme, damit ihm beim eigenen Erfinden, wovon die zweite handelt, nichts, was auf die Fortschreitung der Intervalle Bezug hat, im Wege stehe. Jedem Capitel sind practische Uebungsbeispiele für das Clavier beigefügt. Ein alphabetisches Nachschlage-Register erleichtert den Gebrauch des Ganzen.

In dem Verlag des Unterzeichneten erscheinen nachstehende Werke zur Ostermesse 1835

mit Eigenthumsrecht:

Bohrer, A. 7tes Concert für Violin mit Orchester und Pianoforte. Op. 53.
— — Grand Potpourri pour Piano et Violon. Op. 54
, sur des Airs de Weber et de Auber.
Beethoven. Gr. Quintuor Concertant pour 2 Viol., Alto 2 Violoncelle. d'Aprés de l'oeuvre V. par F. Ries.
— — Quatuor par 2 Viol., Alto et Violoncelle d'aprés de l'oeuvre 10 par F. Ries.
— — Quatuor par 2 Viol., Alto et Violoncelle d'aprés de l'oeuvre 31 par F. Ries.
— — Quatuor par 2 Viol., Alto et Violoncelle d'aprés de l'oeuvre 96 par F. Ries.

Frankfurt im März 1835.

Fr. Ph. Dunst's
Musikverlagshandlung.

L'art du Violon,

nouvelle méthode

dédié à ses Eleves

par

Baillot.

Interessante Anzeige.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geordnetes Werk, wie es sich von diesem ausserordentlichen und berühmten Meister mit Gewissheit erwarten lässt. Unterzeichnete Verleger sind daher gewiss, durch die Verbreitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrern als Schülern, einen angenehmen Dienst zu leisten. Das französische Original enthält, als ein umfassendes Lehrbuch, hauptsächlich viele Literatur, welche keineswegs oberflächlich und man-

gelhaft, sondern mit vollster Sachkenntniss frei ins Deutsche übertragen werden muss. Darum haben wir diese schwierige Arbeit dem als Violinvirtuosen und musikalischen Dichter schon vortheilhaft bekannten Herrn J. D. Anton anvertraut.

Auf die Herausgabe werden wir alle Sorgfalt verwenden, so wie auch, dass solche bald erfolgen wird.

Mainz im März 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherz. Hess. Hofmusikhandlung.

Anzeige.

Darmstadt.

Drei Harmonika's

aus Böhmischen Glasglocken zusammengesetzt, wovon die eine einen Umfang vom kleinen f bis $\bar{\bar{d}}$, die zweite einen Umfang vom kleinen D bis $\bar{\bar{f}}$ und die dritte einen Umfang vom kleinen D bis $\bar{\bar{d}}$ hat, sind dahier zu den billigsten Preissen zu verkaufen. Bemerkt wird, dass die beiden ersten Instrumente einen vorzüglich schönen Ton und gleiche Stimmung haben. Kauflustige belieben sich in portofreien Briefen an den Grossherzogl. Cammersänger Herrn Hähnle in Darmstadt zu wenden.

Anerbieten an Verleger.

Herr Raphael Dressler, welcher, nach einem 14jährigen Aufenthalt in England, wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, und sich zu Mainz seinen künftigen Aufenthalt gewählt hatte, starb daselbst am 12. Februar d. J. und hinterlässt noch mehrere Manuscripte seiner Composition. Diejenigen, welche Gebrauch davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst an die Wittwe zu wenden, welche auf der grossen Bleiche, Lit. E, Nro 52 zu Mainz wohnhaft ist.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1835.

Nr. 67.

Neue Musikalien

im Verlage der

Hofmusikalien-Handlung

von

Adolph Nagel

in Hannover.

Bellini, aus der Unbekannten, Arie mit Pf. „O komm mit mir“. 4 gr.

Blahetka, Portrait. — Schöner engl. Steindruck. 1 Rthlr.

Diabelli, Favorit-Stücke aus Opern, arr. zu 2 Händen. Nr. 9 bis 12 à 6 gr. Zu 4 Händen Nr. 13, 20, 22 à 10 gr. Nr. 14, 15, 16, 17, 19, 21 à 8 gr. Nr. 18, 6 gr.

Echo des französischen Theaters; eine Samml. der beliebtesten Romanzen aus französischen Vaudevilles, in deutscher Uebersetzung, mit Pianof. oder Guit. Nr. 1 bis 18 à 4 gr.

Enkhausen, H., Ouv. f. Pianof. 18tes Werk. 8 gr.; zu 4 Händen 16 gr.

— — Rondo giocoso p. Pianof. Oeuv. 38. 12 gr.

— — Der 130te Psalm f. 4 Männerstimmen. 40tes Werk. (Part. uud Stimmen) 16 gr.

Herold, F., aus Zampa, Ouvert. f. Pianof. 8 gr. Nr. 5. Rec. und Arie mit Pianof. „Wenn ein Mädchen mir gefällt“ 8 gr. Nr. 10. Lied mit Pianof. od. Guit. „Schleudre schäumende Welle“. 4 gr.

Hünten, F., Air suisse var. p. Pianof. Oeuv. 32. 10 gr.

Kosakenlied, gesungen von den 22 russischen Hornbläsern, f. 1 Solostimme mit willkührlichem Chor, in deutscher Uebersetzung mit Pianof. oder Guit. 4 gr.

Lee, S., Variations de Concert sur un thême de Guillaume Tell de Rossini. Op. 3. Av Orch. 1 Rthlr. 16 gr. av. Quat. 1 Rthlr. av. Pianof. 16 gr.

Marschner, H., 4 Lieder mit Pianof. 82tes Werk, 18 gr. Einzeln Nr. 1 und 2 à 4 gr. Nr. 3, 6 gr. Nr. 4, 10 gr.

Marschner, 4 Gesänge mit Pianof. 87tes Werk. 18 gr. Einzeln Nr. 1 und 3 à 5 gr. Nr. 2, 6 gr. Nr. 4, 8 gr.

Steyersches Alpenlied: „Es bleibt halt unter uns“ Mit Pianof. oder Guit. 2 gr.

Einladung
zur Subscription.

Seit meiner Anstellung im Jahre 1817 stets lebhafter das dringende Bedürfniss eines noch gänzlich mangelnden Choralbuches für den katholischen Altar- und gottesdienstlichen Volksgesang fühlend, und stets mit Vielen der Bearbeitung eines solchen durch einen unserer hierzu anerkannt würdigsten Männern vergebens entgegen sehend, fand ich mich, aufgemuntert durch den lebhaft ausgesprochenen Wunsch, wie durch das Zutrauen mehrerer in ihrem Berufe treu und eifrig wirkender Organisten des In- und Auslandes, bewogen, meine geringen Kräfte der Einrichtung jenes erhabenen Zweckes, einer würdigen Feier des öffentlichen Gottesdienstes, zu widmen. Nachdem ich nunmehr seit 16 Jahren meine sämmtlichen freien Stunden auf die Bearbeitung dieses Werkes verwendet, und mir manche Stunde Schlafes zu seinem Gedeihen entzogen, auch dadurch die Sehkraft meiner Augen bedeutend geschwächt und der Kunst zum Opfer gebracht, habe ich endlich das mir vorgesteckte Ziel so weit erreicht, dem verehrten und bei meinem Unternehmen interessirten Publicum die Frucht meines Fleisses zur nachsichtsvollen Beurtheilung übergeben und die Subscription darauf eröffnen zu können. Der erste Theil dieses Werkes ist betitelt:

Choralbuch
für den
Altar- und Responsorien-Gesang
der katholischen Kirche,

nach Römischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig neben dem Liniensystem der ältern Tonschrift und unter dem Texte der Urmelodieen ausgesetzt. Mit einer Einleitung über dessen Ursprung und eigentlichen Werth, seine alten Tonzeichen, Tonarten u. s. w., so wie auch über den richtigen und würdevollen Vortrag desselben, zur Belehrung für Sänger und Organisten.

Den Subscriptions-Termin habe ich auf ein halbes Jahr, mithin bis Ende November 1835 hinausgesetzt; und kann

man sowohl bei mir selbst, als auch in den löblichen Buchhandlungen der Herren Breitkopf, und Härtel in Leipzig und Gebrüder Schott in Mainz auf das Werk unterzeichnen. Den Preiss des jetzt angekündigten ersten Theils habe ich, um seinen Ankauf möglichst zu erleichtern, auf 3 Rthlr. Preussisch Courant bestimmt, welchen Preiss sicher alle respectiven Herrn Subscribenten, mit geneigter Berücksichtigung der so kostspieligen Anschaffung vieler nöthiger Hülfswerke, so billig als möglich finden werden. Nach Ablauf des angesetzten Subscriptions-Termins tritt jedoch unabänderlich der erhöhete Ladenpreiss von 4 Rthlr. pro Exemplar ein. Bis jetzt ist bereits auf 85 Exemplare subscribirt worden, und zwar meistens von den katholischen Kirchen im Königl. Hannoverschen und Königl. Preussischen Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, und sobald durch günstigen Erfolg der jetzt weiter ausgedehnten Subscription die Kosten des Druckes völlig gesichert sind, wird derselbe unverzüglich beginnen. Der zweite Theil des Werkes, welcher die auf dem Eichsfelde und in der Mainzer Diöcese üblichen Choralmelodieen mit kurzen, aus der Melodie selbst geschöpften Zwischenspielen versehen, enthält, wird dann spätestens binnen Jahresfrist erscheinen. Da ich indess der musikalischen Welt bis jetzt noch völlig fremd geblieben bin, so halte ich für zweckdienlich, die von den hochwürdigsten Bischöffen von Hildesheim und Paderborn mir allergnädigst verliehenen Privilegien für mein Werk, wie auch das Zeugniss eines anerkannt würdigen Kunstrichters, meiner ergebensten Einladung zur Subscription beizufügen.

Duderstadt, im Königlich Hannoverschen Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, den 28. Mai 1835.

Homeyer,
Organist.

1.

Indem wir dem hochwürdigen Commissariate (in Wollbrandshausen) die Communicata, die Herausgabe eines vierstimmigen Choralbuches des Organisten Homeyer betreffend, hierneben remittiren, benachrichtigen Wir dasselbe, dass Seine Bischöflichen Gnaden genehmigt haben, dass dasselbe für alle diejenigen Kirchen des Eichsfeldes des hierseitigen Diöcesan-Antheils, welche eine Orgel haben, auf deren Kosten angeschafft werden könne, und

beauftragen Wir das Bischöfliche Commissariat, das Weitere in diesem Betreff anzuordnen.

Hildesheim, den 17. März 1834.

Bischöfliches General-Vicariat.

An
das Bischöfliche Commissariat
zu
Wollbrandshausen.

2.

Nachdem das von unserm geistlichen Commissariate unterm 1. August c. eingesandte, hierbei zurückerfolgende Choralbuch einer näheren Prüfung unterworfen, und seinem Zwecke entsprechend befunden worden ist, so haben wir nichts dagegen zu erinnern, wenn die einzelnen Kirchen des Commissariats-Bezirks dasselbe anschaffen.

Paderborn, den 31. October 1832.

Der Bischof
(gez.) *Fr. Clemens.*

An
das Hochwürdige geistliche Commissariat
zu
Heiligenstadt.

3.

Nach genauer Prüfung der von Ihnen mit vielem Fleisse ausgearbeiteten Römischen, respective Mainzer Altargesänge habe ich mich sehr gefreut, in Ihrer mir unbekannten Person einen wahren Verehrer und Kenner des gediegenen *Cantus Gregoriani* anerkennen zu müssen. Es kann nur mein Wunsch seyn, dass solche Arbeit durch den glücklichsten Erfolg gekrönt werde.

Münster, den 6. Mai 1834.

(gez.) *F. J. Antony,*
Professor der Gesanglehre am Gymnasium, Vicar und Chordirector am Dom.

Die Unterzeichneten laden zur Subscription auf vorstehend angezeigtes Werk von Herrn Organisten *Homeyer* höflichst ein.

B. Schott's Söhne
in Mainz.

Bei

C. Bertellmann

in Gütersloh e

und in Commission bei

W. Langewiesche

in Iserlohe und Barmen

ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Thermele

oder auserlesene christliche Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Gesammelt und herausgegeben von Fr. Eickhoff. Querfolio 48 Seiten. Geheftet. Preis 16 gGr.

Der „christliche Volks-Kalender für 1835" (S. 79) die musikalische Zeitschrift „Eutonia" (8. Bd. 2. 3. Heft) und mehrere andere kritische Blätter haben sich bereits über dieses Werkchen höchst günstig ausgesprochen. An dem erstbezeichneten Orte z. B. heisst es: „Es enthält eine Auswahl der trefflichsten Gesänge, die bei christlichem Inhalte wahrhaft dichterischen und musikalischen Werth in sich vereinigen. Manche Musikfreunde verlassen diese ihre Liebhaberei, wenn sie unter die ernsten Eindrücke des Evangeliums kommen, oft nur desshalb, weil die Musikstücke, die sie bis dahin kennen lernten, ihnen jetzt nicht mehr zusagen können. Solchen wird besonders diess Werk zu empfehlen sein, an dem sie sehen und sich dess freuen mögen, dass es auch ausser der Kirchenmusik eine geheiligte Tonkunst giebt!"

Sechszig deutsche Lieder

für

dreissig Pfennige.

Mit bewährten Sangweisen und Andeutungen zur Clavierbegleitung. Für Jung und Alt in der Christenheit, zunächst aber für Schulen. Neueste Auflage mit einem Anhang von noch 15 Liedern. Octav, 80 Seiten. Geheftet, Preis 2½ gGr.

Diese auserlesene beispiellos wohlfeile Sammlung enthält die schönsten Lieder von Claudius, Novalis,

Krummacher, Schenkendorf, Arndt u. A. — Der „Menschenfreund“ (Mai 1834, S. 139.) sagt unter Anderem: „diess Büchlein sollte zu Dutzenden gekauft werden, und Lieder solcher Art sollten in allen Schulen, Familien und freundschaftlichen Kreisen ertönen.“ — In der That erfreut es sich eines ausserordentlichen Beifalls, in einer Menge Schulen ist es schon eingeführt worden, und der Verleger muss fast ununterbrochen neue Abdrücke machen lassen.

Archiv für den Chorgesang.

1r Jahrgang 1–4. Lieferung. Vierstimmig. Preiss für den Foliobogen nur 6 Pfennige.

(Wird fortgesetzt.)

Das Archiv liefert nur classische Compositionen von Kunzen, Schulz, Rugenhagen, Händel, Stadler, Silcher, Rinck, Graun, u. A. und wird den Gesangvereinen und Schulchören gewiss willkommen sein.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Im Vereine mit mehren Künstlern und Kunstfreunden herausgegeben

von

R. Schumann.

Dritter Band. Juli bis December 1835.

Preis Thlr. 1. 16 Gr. — Wöchentlich zwei halbe Bogen in gr. 4.

Die fortwährend gesteigerte Theilnahme des Publicums an dieser Zeitschrift macht es der Redaction zur Pflicht, das Unternehmen mit verdoppelter Thätigkeit weiter zu führen. Sie wird fortfahren, mit freimüthiger Kritik und im raschen Verfolge der Gegenwart die musikalischen Werke jeder Gattung und jedes Landes, und die Leistungen der Künstler zu besprechen, sodann grössere Aufsätze (Biographieen, Novellen u. dergl.) so wie Berichte über die Musikzustände in den ersten europäischen Städten zu liefern, endlich in kürzeren Artikeln auf alle bemerkenswerthe Erzeugnisse aufmerksam zu machen.

Die HH. Bank, Becker, Dorn, Kahlert, Ritter Kretzschmer, Lyser, Mainzer, Nauenburg, Panofka, Rellstab, Dr. Schilling, Dr. Seidel, Ritter von Seyfried, Dr. K. Stein u. A. haben dem Institute auch fernerhin ihre Mitwirkung zugesagt.

Die ersten Nummern, die eine Skizze Bernhard Kleins von Rellstab, Kritiken über die phantastische Symphonie von Berlioz und über die neuesten italienischen Opern, Berichte aus London, Paris und Neapel u. a. m. bringen, liegen in allen Buch-, Musik- und Kunsthandlungen zur Ansicht bereit. Diese, wie sämmtliche Postämter, nehmen auf die Zeitschrift Bestellungen an.

Leipzig, Ende Juni 1835.

Joh. Ambr. Barth.

Ventilhorn, Ventiltrompeten
mit drei Ventilen
und
Ventil-Posthorn
mit zwei Ventilen.

Die Unterzeichneten verweisen auf den im 66ten Heft der Zeitschrift *Cäcilia* eingerückten Aufsatz von Dr. *Gfr. Weber*, über den Werth und die Verbesserung der oben angeführten Instrumente, welcher unter anderem anführt, § 20:

„Insbesondere entspringt für den Hornisten eine eigene „Mannigfaltigkeit von Effecten, aus der Verbindung „des Stopfens mit dem Ventilspiel. — Ja es „steht jetzt in der Willkür des Spielers, nicht allein „jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu haben war, „jetzt auch als natürlichen Ton zu blasen, — sondern „auch eben so, umgekehrt, jeden Ton welchen „er bisher nur als natürlichen Ton gekannt hatte, nun„mehr nach Belieben auch als gestopften „Ton. Denn z. B. um den Ton c als gestopften Ton „hören zu lassen, braucht er nur cis zu greifen und zu „blasen, und dieses cis durch Stopfen um einen halben „Ton zu erniedern, so hört er — was bis jetzt undenk„bar schien, — jetzt ein gestopftes c; — ja, ein um einen

„ganzen Ton gestopftes c, wenn er d greift und es um „einen ganzen Ton stopft! —“

„Man halte dies alles ja nicht für müssige Grübeleien; „es ist im Gegentheil höchst practisch! —“

Ferner § 20.

„Vielfältig haben auch die technischen Instrumenten- „macher gewetteifert, die Mechanik der Ventile der Stre- „befedern, zum Zwecke möglichster Erleichterung der „Spielart, sowie auch die Einrichtung der Ventilbögen „zur Vervollkommnung der Reinheit der Stimmung — „zu verbessern u. dgl. m.

„Ein nach diesen Grundzügen gebautes Instrument, „in der Manufactur der Herrn Schott in Mainz von dem „überaus geschickten Instrumentenmacher C. A. Müller „gefertigt, liegt in diesem Augenblicke vor mir, und er- „füllt jede Foderung in einem den ausgezeichnetsten „Beifall verdienenden Grade.

„Ausser der trefflichen, genauen, überall das voll- „kommenste Ineinanderpassen gewährenden Arbeit, — „ausser dem, dass durch geschickte Oeconomie in der „Führung der Windungen der Röhre, es möglich gewor- „den ist, an einem jeden der drei Ventilbogen, also „auch selbst dem kleinsten welcher, (wie oben erwähnt) „sonst ohne Stimmzug gelassen zu werden pflegte, einen „solchen anzubringen, ja, die Instrumente sogar mit „allen Tonbögen zu fertigen, wo für die tiefesten „Tonbögen auch zugleich eigene, grössere, Ventilbögen „eingesetzt werden, — ausser all diesen Vorzügen, ist „ganz besonders auch die Einrichtung der Ventilfedern „bewundernswerth, deren Ende, statt wie all unsere bis- „herigen Klappenfedern, sich auf seiner Unterlage hin „und her zu schieben, jetzt mit einem Rädchen versehen „ist, mittels dessen es auf der Unterlage ohne Reibung „einherrollt, — eine Idee, welche nicht nur die Leich- „tigkeit des Spieles fördernd, sondern auch das leichte „nicht lahme, sondern schnelle und sichere Zurückbe- „wegen der Feder auf eine so vollkommene Weise „sichert, dass man gradezu all unsere Blasinstrumentisten „einladen mögte, nur gleich all ihren Klappenfedern diese „so vorzügliche, und im Grunde so leicht ausführbare „Einrichtung zu geben, wie dies denn auch sehr viele „Blasinstrumentisten in Paris, aus welcher Stadt diese „sinnreiche Erfindung herstammt, bereits gethan haben.

„An noch neueren Exemplaren derselben Manufactur „ist die Mechanik der drei Ventile in der Art eingerich- „tet, dass sie mittels dreier Tasten, Claviertasten ähnlich, „gegriffen werden.“

Mit solchen Vorzügen kann die Wahl des Instruments nicht zweifelhaft seyn, und wir empfehlen daher diese Instrumente welche wir von vorzüglicher Güte zu verfertigen nach vielen Versuchen im Stande sind, allen Künstlern dieser Instrumente sowie allen jenen welche diese schönen nun auf die grösste Vollkommenheit gebrachte Gattungen erst erlernen wollen, wozu solche Ventil-Instrumente grade von der grössten Wichtigkeit sind.

Die Preise sind verschieden nach Abstufungen der Einrichtungen und äusseren Verzierungen.

Für die Anfertigungen empfehlen sich

B. Schott's Söhne
in Mainz.

Mit nachstehenden Artikeln empfehlen sich

B. Schott's Söhne
in Mainz.

Metronome nach Mälzl,

welche in einem pyramidförmigen Kästchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gut gearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thlr. sächsisch, jene, welche den ganzen Takt mit einer Glocke und zugleich die Takteintheilungen mit dem gewöhnlichen Pendelschlag angeben, um den Preis von 24 fl. oder 13 Thlr. 8 Gr. abgelassen.

Türkische Becken,

deren Echtheit wir verbürgen, und von uns in grösseren Particen aus Constantinopel bezogen werden, wofür wir folgende billige Preise festsetzen:

Für ein Paar im Durchmesser von 11 Zoll, 43 fl. 12 kr. oder 24 Thlr. sächsisch.

Für ein Paar im Durchmesser von 12 Zoll, 48 fl. 36 kr. oder 27 Thlr. sächsisch.

Wir empfehlen uns in diesem Artikel durch diese Anzeige allen Militair-Musikchören, Musikvereinen und Theater-Directionen.

Violin- und Violoncelle-Bögen
von Stahl,

welche eben so leicht wie die hölzernen, aber viel dauerhafter sind und von dem berühmten *Wuillaume* verfertigt werden.

Kurz gefasste

Anweisung

das Pianoforte selbst stimmen zu lernen.

Auf strengen Regeln der Akustik und der Harmonie gegründet.

Nützliches Werkchen

für

alle Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und besonders für diejenigen, welche einen Theil des Jahres auf dem Lande zubringen.

Von

C. Montal,

ehemaligen Repetenten des Blindeninstituts, und Klavierstimmer der berühmtesten Professoren des Pariser Conservatoriums.

Mainz,

Grossh. Hess. Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1835.

Piano-Forte

welche von

B. Schott's Söhnen

in Mainz

auf die solideste Art verfertigt werden.

Piano-Forte in Flügelform von sechs Octaven, mit deutscher Mechanik, auf drei Säulen ruhend. Pedaltritte von Messing, vier Veränderungen.

idem von sechs und einer halben Octave.

Piano-Forte in Tafelform von sechs Octaven, mit deutscher Mechanik, auf vier Säulen ruhend, Pedaltritte von Messing, drei Veränderungen.

idem von sechs Octaven, mit verbesserter Patent-Mechanik, die Hälfte dreisaitig.

idem von sechs und einer halben Octave, nämliche Mechanik, die Hälfte dreisaitig.

idem von sechs Octaven, wovon 5 Octaven dreisaitig sind, mit Pariser Mechanik, vier Veränderungen, auf vier Säulenfüssen und einem Fussgestelle ruhend.

idem dieselbe Mechanik, mit drei Veränd., drei Octaven dreisaitig, vier Säulenfüsse.

idem von sechs Octaven mit englischer Mechanik, zweisaitig, 1 Pedal, 1 Veränd., auf sechs façonnirten Füssen mit Rollen ruhend.

Aufrechtstehende Piano-Forte in Girafeform mit deutscher Mechanik und vier Veränderungen.

Aufrechtstehende Piano-Forte in Schrankform. Cabinet-Piano mit englischer Mechanik und zwei Veränderungen.

Aufrechtstehende Cottage-Piano mit englischer Mechanik und zwei Veränderungen.

Alle diese verschiedenen Gattungen Piano-Forte haben 6 Octaven von contra F bis $\overline{\overline{\overline{\text{F}}}}$, und $6\frac{1}{2}$ Octave von contra C bis $\overline{\overline{\overline{\text{g}}}}$; jene in Nussholz mit deutscher Mechanik haben Tastatur von weissem Bein, und jene in Mahagoni, sowie alle Gattungen mit neuer Mainzer, Pariser und englischer Mechanik haben Elfenbein-Tastaturen.

Anerbieten an Verleger.

Herr Raphael Dressler, Professor der Musik, welcher, nach einem 14jährigen Aufenthalt in England, wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist, und sich Mainz zu seinem künftigen Aufenthalt gewählt hat, macht hiermit denen Herrn Musikverlegern Deutschlands bekannt, dass er viele Manuscripte von seiner Composition mitgebracht hat, auch ist er gesonnen, Bestellungen auf originelle Compositionen, als auch auf Uebersetzungen aller Art anzunehmen. Diejenigen, welche Gebrauch davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst an seine Wohnung bei der Frau Wittwe Reiter Lit. E, Nro 52 auf der grossen Bleiche in Mainz zu wenden.